Biblioteca de artă

270

Biografii. Memorii. Eseuri

ghid pentru studiul istoriei artei

Un „ghid" a cărui menire nu e aceea de a-l familiariza pe cititor cu esențialele caracteristici ale diverselor perioade ale istoriei artei, cu modificările viziunii artiștilor, ale modului în care arta și-a proiectat propriile raporturi cu lumea realului. Ci deslușirea factorilor pe care studierea artei, în perspectiva ei istorică, se cuvine a-i lua în seamă, pentru a putea să releve substanța însăși a acestor necontenite transformări ale înțelesurilor fundamentale ale termenilor. O asemenea interpretare a sensurilor definitorii e cu atît mai vrednică de atenție cu cît aparține lui Corrado Maltese, autor al unor studii ce enunțau schimbarea timpului de lectură a formelor și a mesajului transmis de ele.

DAN GRIGORESCU

Lei 8,50

Corrado Maltese

ghid pentru studiul istoriei artei

Editura Meridiane

CORRADO MALTESE
Guido allo studio della storia dell'arte
© Copyright 1975 U. Mursia editore

Toate drepturile
prezentei ediții în limba română
rezervate Editurii Meridiane

Corrado Maltese

ghid pentru studiul istoriei artei

Traducere de
OLGA MĂRCULESCU

Prefață de
DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1979

Pe copertă:

LUCAS CRANACH:
Principesele Sibylle, Emilia și Sidonia von Sachsen (fragment),
Kunsthistorisches Museum, Viena

Prefață

Un „ghid" a cărui menire nu e aceea de a-l familiariza pe cititor cu esențialele caracteristici ale diverselor perioade ale istoriei artei, *cu modificările viziunii artiștilor, ale modului în care arta și-a proiectat propriile raporturi cu lumea realului. Ci deslușirea factorilor pe care* studierea *artei, în perspectiva ei istorică, se cuvine a-i lua în seamă, pentru a putea să releve substanța însăși a acestor necontenite transformări ale înțelesurilor fundamentale ale terenurilor. O asemenea interpretare a sensurilor definitorii e cu atît mai vrednică de atenție cu cît aparține lui Corrado Maltese, autor al unor studii ce enunțau schimbarea timpului de lectură a formelor și a mesajului transmis de ele.*

Statutul istoriei de artă preocupă de multă vreme filosofia culturii. Schimbările intervenite la începutul secolului al XX-lea determinaseră deplasarea sensului unor noțiuni tradiționale. Dar, paradoxal, în vreme ce creația încorpora, în chip tot mai divers, modalități novatoare de expresie, istoria artei tindea spre abordarea unor trasee care-o conduceau spre descriptivism. Un istoric de artă de talia lui Karl Scheffler, de pildă, stabilește un teritoriu îndeajuns de restrîns în care recunoștea legitimitatea acestei discipline: „Trebuie să realizăm din nou — scria el — înțelegerea faptului că orice știință despre artă, fie că cercetează arta

din punct de vedere istoric, formal-critic sau psihologic, nu are decît latitudinea constatării. Poate urmări doar în mod empiric producția artistică și o poate contempla de la o anumită distanță. Știința artei nu poate avea un scop, o intenție programatică, ci trebuie să practice o istorie a naturii, subordonînd obiectului toate simpatiile și antipatiile personale"[1]. Fireşte, în această epocă de violente confruntări între purtătorii de idei ai diverselor curente artistice, atitudinile partizane nu au lipsit nici în domeniul istoriilor de artă. Indemnul la obiectivitate al lui Scheffler poate fi interpretat ca o încercare de a introduce criteriile unei cercetări detașate de punctul de vedere al susținătorilor înflăcărați ai uneia sau ai alteia dintre direcțiile estetice întrupate în programele și în manifestările artiștilor.

Afirmarea istoriei artei ca știință s-a produs foarte devreme și lucrările biografice publicate la începutul secolului trecut, cînd Herder și Goethe reconsiderau opera lui Winckelmann, au un hotărît caracter epistemologic, pregătind integrarea acestei discipline printre științele moderne. (Semnificativ, una dintre cele mai importante opere ale istoriografiei de artă în epoca în care se constituiau premisele unei studieri științifice a obiectului artistic și a ideilor ce au prezidat la crearea lui, e consacrată tot lui Winckelmann, acest extraordinar fondator al istoriei artei: Winckelmann și contemporanii săi, opera în trei volume a lui Carl Justi, publicată între 1866—1872.)

Încă de la sfîrșitul secolului trecut, aspirația de a lega mai strîns determinativul operei de artă de morfologia ei se impune ca o metodă aptă să pună în valoare specificul creației artistice: raporturile dintre istoria artei și istoria umanității, în general, se întemeiau — în opera lui Anton Springer — pe criterii care aspirau să alcătuiască un sistem pe deplin coerent. Eliminarea narațiunii („povestirea amănunțită a subiectului") și a de-

[1] Cf. Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei*, II, Editura Meridiane, 1977, pp. 186—187.

scrierii entuziaste a „simțămîntului produs de lucrarea de artă în sufletul privitorului" implica obligația istoricului de artă de a se concentra asupra formei. Ceea ce nu însemna, bineînțeles, despărțirea istoriei artei de istoria culturii; dar se împotrivea caracterizărilor generale, care figurau, cum observa Springer, doar în scurte notițe introductive la discuția istorico-artistică propriu-zisă. Istoria artei „trebuie să schițeze o imagine vie a purtătorilor mișcării și dezvoltării artistice, să arate ce idei domneau în imaginația artiștilor, în ce forme le îmbrăcau ei, pe ce căi au pornit artiștii în timpul activității lor și ce țeluri își propuneau să realizeze. Pe lîngă această caracterizare psihologică, istoria artei trebuia să descrie și atmosfera în care respiră artiștii și generațiile de artiști, ambianța, mediul în care se mișcă, influențele ce se exercită asupra lor, moștenirea pe care o administrează și o sporesc"[1].

Concepția lui Maltese e modelată de numeroși factori ai evoluției gîndirii moderne, printre care această relație între istoria artei și istoria culturii, a existenței umane e unul dintre cei mai importanți. Numai așa se explică insistența cu care esteticianul italian se referă la „activitatea producătoare de forme" și la substratul activ al civilizațiilor, în ansamblul lor, la modul în care el operează asupra imaginii, a obiectului artistic. Perspectiva scientistă a „ghidului" său nu separă, în nici un fel, creația artistică de istorie; dimpotrivă, ea include implicit studierea conexiunilor vii, în acord cu stadiul actual al culturii.

Corrado Maltese nu neglijează nici una din căile care ar îngădui accesul la miezul însuși al operei. Pentru el, raporturile cu formele existenței omului nu reprezintă date exterioare sensului pe care trebuie să-l desluşească istoricul și, în general, exegetul artei; ele aparțin, întrupate în forme variate, structurii însăși a obiectului, acesta neavînd cum să se manifeste în afara procesului de receptare și de difuziune a sensurilor. „Ghidul" lui Maltese

[1] Cf. *ibid.*, II, pp. 36—37.

este, din acest punct de vedere, una dintre cele mai temeinice lucrări pe care le-am avut vreodată la îndemînă, lucrări al căror ţel declarat e acela al stabilirii unor moduri consecvente, coerente de cercetare a artei. Respingînd decis impresionismul critic (în înţelesul, să recunoaştem, întrucîtva nepotrivit, atribuit în ultimele decenii, „lecturii sentimentale" a subiectului), savantul italian propune un sistem complex, raţional, al construcţiei istoriei de artă.

În concepţia lui (în care deslușim, poate, unele îndepărtate ecouri din aspiraţia lui Max Dvořák de a edifica un sistem ce acceptă necesitatea unor legături trainice între artă şi ştiinţă), istoricul de artă trebuie să fie stăpîn pe un extrem de bogat material de referinţă. Pentru că „literatura istoriografică reprezintă sinteza supremă", dar „literatura «non istoriografică»", demonstrează Maltese, e un instrument indispensabil analizei ce urmează a fi întreprinsă de istoric. Ceea ce, în esenţă, înseamnă refuzul unui statut al operei „în sine" care şi-ar dezvălui substanţa şi valoarea independent de orice fel de raporturi contextuale. Aşa se explică importanţa acordată de el diverselor tipuri de lucrări de referinţă, a căror cunoaştere e neapărat obligatorie pentru scrierea oricărei istorii a artelor. Şi, la fel de semnificativă e împrejurarea că, în fruntea acestor instrumente de lucru, sînt aşezate lucrările repertoriale: dicţionare, enciclopedii cu caracter specific, repertorii, cataloage, bibliografii, repertorii topografice, iconografice. Se restabileşte, în acest fel, dimensiunea exactă a culturii de bibliotecă pe care istoricul de artă nu are cum s-o substituie cu mult-discutata „cultură a privirii". Evident, aceasta nu poate fi, în nici un chip, neglijată; dar, cu o gradaţie riguroasă a importanţei surselor de informaţie, ea e „necesară, dar nu suficientă".

Solida cunoaştere a literaturii documentare de orice fel e o premisă categorică în concepţia lui Corrado Maltese, pentru redactarea unei istorii a artei ca parte a unei viziuni a istoriei culturii şi a istoriei, în general, a omenirii. Simptomatică mi

se pare, din acest punct de vedere, prezenţa — printre categoriile de lucrări recomandate de „ghidul" lui Maltese — a literaturii propedeutice, adică a acelor scrieri ce-şi propun să-l deprindă pe privitor cu „lectura" operei. Cu alte cuvinte, un impact direct, o însumare de impresii directe nu poate fi suficient: privirea (deopotrivă a publicului şi a specialistului) trebuie dirijată cu aceeaşi grijă, la fel de metodic ca şi aceea a cititorului unei cărţi de literatură, de istorie, sau de filosofie. Lucrarea de artă e „scrisă" într-un alfabet specific şi deslușirea lui comportă o familiarizare cu semnele ce transcriu ideile artistului.

Ceea ce ne conduce la constatarea că exegetul din epoca noastră nu poate omite valoarea de comunicare a operei de artă. Maltese e unul dintre cei care au insistat asupra acestei direcţii de interpretare a creaţiei artistice; studiul său, Semiologia mesajului obiectual (publicat şi în româneşte) reprezintă una dintre cele mai semnificative contribuţii ale criticii marxiste la modificarea perspectivei din care e privit fenomenul creaţiei. Nu încape îndoială, recunoaşterea faptului că opera de artă e purtătoare a unui mesaj, care nu se transmite neapărat (sau exclusiv) prin mijlocirea naraţiunii conţinute de subiect, coincide cu o lărgire a domeniului ei de semnificaţii. Şi, în acelaşi timp, echivalează cu implicarea unui factor social, de vreme ce presupune instituirea unui sistem de comunicare. Oricît de numeroase ar fi rezervele formulate faţă de modul în care se concepe sistemul, faţă de principiile „alfabetului" specific, nu se poate contesta tendinţa tot mai marcată a artei acestui secol de a transmite un mesaj, de a depăşi condiţia contemplării realului, de a deveni purtătoare a unor sensuri filosofice, a unei atitudini polemice. Astfel spunînd, artistul nu se mai limitează la a fi un martor al universului real, ci este, din ce în ce mai limpede, un comentator şi un participant. Aşa încît nici acel care cercetează lumea operei de artă nu se mai poate bizui numai pe propria sensibilitate, oricît ar fi ea de ascuţită. „Din clipa în care ai părăsit ideea

că arta este un concept, din momentul în care îți dai seama că este o activitate integrată celorlalte activități sociale, nu mai poți să susții că funcția ei se limitează la ceea ce ne lasă să înțelegem o lungă tradiție umanistă: purgație sau purificare, așa cum o afirmă Aristotel despre omul emoționant, cu totul transpus de muzică și care este, după cuvintele lui, «reconfortant ca și cum ar fi luat un medicament și nu Katharsis»"[1].

Istoricul de artă constată (așa cum sugera și Panofsky, cu mai multe decenii în urmă) că o operă nu se justifică prin „supralicitarea opoziției față de teoria imitației", nu este doar „o expresie subiectivă a sentimentelor sau a preocupărilor existențiale ale unor anume individualități", ci e rezultatul unei „încleștări cu materialul ce trebuie stăpînit", al unei „puteri formative ce urmărește, înfăptuiește și obiectivează rezultate variabile". Desprinderea acestor [illegible] și construcției unui sistem îi e consacrat „ghidul" lui Maltese. Un sistem care nu poate nesocoti criteriile axiologiei. Descriptivismului și improvizației i se opune nu numai rigoarea analizei, ci și judecata valorilor, adoptarea unor puncte stabile de referință din perspectiva cărora opera analizată să fie apreciată axiologic: valoarea, se sugerează în întreaga demonstrație a „ghidului", nu decurge din natura unor impresii, din descrierea calofilă a formelor și nici, cu atît mai puțin, din repovestirea subiectului; ea se constituie ca rezultat al unei judecăți raționale și sistematice.

Corrado Maltese introduce în discuție o problemă ale cărei consecințe se vădesc a fi mult mai complexe decît acelea presupuse de semantica unei sintagme, formate de-a lungul vremii. Istoria artei, observă eruditul italian, e o expresie care s-a specializat pentru a desemna evoluția artelor vizuale: ori de cîte ori se simte nevoia unei referiri la arta spectacolului, la cinematograf, la televiziune (ele însele, de asemenea, arte ce se adresează văzului), și cu atît mai mult, la muzică, la

[1] René Berger, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, 1976, p. 135.

proza narativă, la poezie, la textul dramatic, se face necesară precizarea care are drept scop, de fapt, să separe acest domeniu al artelor de cel care se numește, în mod obișnuit, al artei, deci al picturii, sculpturii, graficii, al artelor decorative. Și, pentru că, la fel de îndreptățite, spectacolul de teatru, film, programul de televiziune, pot fi cuprinse în sfera „artelor vizuale", Maltese se întreabă dacă există posibilitatea unei definiri stricte a cîmpului în care acționează arta picturii, a sculpturii și a celorlalte denumite în mod tradițional vizuale.

El constată că, în oricare dintre acestea, activitatea productivă a omului se încheie cu crearea unei forme-obiect, separabilă de procesul care a creat-o. O sculptură de Michelangelo, o construcție a lui Frank Lloyd Wright, observă Maltese, nu pot fi imaginate în afara activității productive a autorilor lor. Cu toate acestea, ele sînt percepute ca obiecte, la capătul unui drum la parcurgerea căruia n-am fost martori. E vorba, deci, de o istorie a formelor-obiect, concepute ca produs al creativității umane; pentru că, deși sînt și ele forme și obiecte, floarea, creanga, rîul, steaua, fructul, aripa de fluture nu pot fi incluse în teritoriul artei, ele fiind creații naturale — foarte adesea de o copleșitoare armonie a formelor — în desăvîrșirea cărora omul nu a avut de îndeplinit nici un fel de rol. (Se cuvine, atunci, să considerăm arhitectura peisagistică ca pe un element component al domeniului artelor, pentru că ea înseamnă transformarea naturii, potrivit unor principii estetice, caracterizînd o întreagă epocă: Franța secolului al XVII-lea, Anglia așa-zis „preromantică", America din veacul trecut au creat vaste grădini în desenul cărora se deslușește pecetea pusă de gustul vremii).

Problema nu e cîtuși de puțin lesne a fi rezolvată în împrejurările specifice ale veacului nostru. Maltese atrage atenția asupra dificultăților de a găsi un loc în teritoriul „formelor-obiect", deci al produsului final al unei activități umane, pentru „spectacolul" care (sub diverse nume, de la

happening, *pînă la* comportamentele *de tot felul*) *a început să se impună cu prilejul feluritelor manifestări, inclusiv al celor internaţionale, precum Bienala veneţiană. Privitorul operei de artă e transformat într-un spectator care asistă şi la activitatea productivă de care* obiectul *nu e despărţit. Observaţie ce îndeamnă, negreşit, la meditaţie: e, oare, acesta un motiv pentru ca „spectacolul" să fie exclus din aria artei formei-obiect? Oricum, el nu se supune unor reguli asemănătoare acelora ale reprezentaţiei teatrale, căreia îi lipseşte scopul realizării unui obiect perceptibil, unui* produs material. *Într-un spectacol teatral (chiar şi într-o improvizaţie de tipul* commediei dell'arte, *în cursul reprezentării căreia asistăm la construcţia treptată a unei intrigi, de fapt la invenţia unor amănunte, pentru că traseul general al acţiunii e dat, totuşi, de autor), produsul e ideal, el se defineşte prin efectul din planul ideilor şi al sentimentului.*

Ceea ce uneşte aceste două categorii de produse e cantitatea de informaţie pe care, într-un chip specific amîndorura, le conţin ele. Şi, încă un element căruia „ghidul" lui Maltese îi acordă o mare importanţă: supunerea la reguli. Hazardul e, aşa cum îl defineau suprarealiştii, „libertate totală"; dar e multă vreme de cînd s-a pus la îndoială lipsa oricărei reguli ordonatoare a imaginii suprarealiste. Cuvîntul construcţie, *observa Abraham Moles, înseamnă, „foarte precis, revolta împotriva hazardului. O artă e exact definită de setul de reguli pe care le urmează"*[1]. *În muzică, acest adevăr a fost mai demult acceptat, şi Hindemith susţinea că „legile naturale în muzică vor trebui să fie tot atît de concrete ca şi acelea ale fluxului de electroni sau ale hidrodinamicii"*[2].

Cînd relevă caracterul artificial al creaţiei artistice, Maltese se referă la faptul că o formă-obiect a rezultat, obligatoriu, din activitatea unui creator şi nu din acţiunea unor legi naturale (cu toate că,

[1] Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, Urbana, 1968, p. 105.
[2] Vezi *ibid.*

atît de adesea, chiar şi în arta modernă, obiectul porneşte de la formele şi structurile naturale). Legile care guvernează procesul creării obiectului artistic ţin neapărat seama de caracterul de comunicare, de împrejurarea că fiecare operă artistică nu poate să nu conţină un mesaj, *o semnificaţie care trebuie „citită", „interpretată" şi să nu presupună existenţa unui receptor uman, capabil să descifreze semnele. Mesajul („secvenţial", în cazul unor forme dinamice, definite prin desfăşurarea lor în timp, şi „obiectual", cînd opera e concepută ca o formă spaţială) e decodat potrivit unor coduri generale; cînd sensul intenţionează să rămînă la nivelul individualului (ceea ce, observa cineva*[1]*, e greu de presupus că s-ar putea realiza pe deplin), obligaţia interpretului e aceea de a se plasa într-un unghi care să-i îngăduie descifrarea mesajului în concordanţă cu intenţiile artistului.*

Dar, precizează cu dreptate Maltese, operaţia de selecţie „cînd «lectura» înseamnă interpretare (decodare) a tuturor formelor cu destinaţie de comunicare" e, în chip natural, legată de un context socio-cultural, ceea ce o face să fie relativă *din punct de vedere istoric. Problema raporturilor cercetării istorice cu studiul sociologic i-a preocupat de mult pe cei din şcoala lui Arnold Hauser şi e extrem de semnificativ că o direcţie de cercetare cum e aceea orientată spre analiza formei-obiect implică nemijlocit luarea în consideraţie a acţiunii ideilor sociale asupra tipului de modelare a operei şi, firesc, ţine seama şi de influenţa exercitată de* mesajul *operei asupra concepţiilor sociale ale unei epoci.*

Istoricul de artă trebuie, în viziunea lui Corrado Maltese, să se întrebe cum *a fost creată o asemenea formă-obiect (care e matricea ei tehnologică), în ce măsură se transmite sensul semnului conţinut de ea („ce reprezintă"),* care *e durata implicată în structura ei obiectivă (cu alte cuvinte, tălmăceşte Maltese, „ce funcţiuni socio-culturale au călăuzit elaborarea operei"). Iată, deci, că — de vreme ce*

[1] Harvey Gross, *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor, 1968, p. 124.

acceptăm premisa că o creație de artă a fost construită ca rezultat al unei intenții, că e o imagine aleasă în mod deliberat — judecata istorico-artistică presupune acceptarea direcțiilor socio-culturale ca element modelator ce se cuvine discutat în exegeza operei. Orice formă-obiect conține o poveste care e numai a sa, irepetabilă.

Totuși, adaugă Maltese, istoria circulației formei-obiect, a comerțului de artă (inclusiv a prețurilor), a colecțiilor, istoria dramatică a furturilor și a deteriorării lucrărilor de artă, o istorie — deci — a evenimentelor exterioare procesului creației, influențează istoria artei, tot așa cum o influențează legile de organizare a colecțiilor publice, ansamblul măsurilor de conservare, de restaurare, de punere în valoare a operelor individuale și a ansamblurilor. Istoricul de artă devine, dacă nu neapărat un istoric al instituțiilor artistice, al peripețiilor ce interesează uneori în egală măsură justiția, un cercetător al unei situații complexe. Și, aș adăuga, cu atît mai mult, un cercetător al istoriei culturii, pentru că modelarea formei-obiect e un proces complicat de cursul căruia nu e străin, în nici un chip, climatul intelectual al unei epoci. Cînd regăsirea unei idei, a unei formulări specifice, în cîmpuri diferite ale creației nu mai e interpretată ca rezultat al unei influențe sau al unui paralelism, ci ca reflex al unei atmosfere culturale, al unor modele caracteristice, se împlinește un act dintre cele mai importante ale relevării unității și varietății stilistice ale unei etape din istoria umanității.

Cultura artistică, filologică, istorică, tehnologică se însoțește, la istoricul de artă, socotește Maltese, cu solidele cunoștințe de filosofie, sociologie și psihologie socială, împotrivindu-se astfel prejudecății că un comentator al fenomenului artistic trebuie să fie doar un om de gust, cunoscător al mișcării artistice reflectate în activitatea sălilor de expoziții. Pare, fără îndoială, straniu ca diletantismului să trebuiască a i se opune un asemenea edificiu de argumente; și e limpede că Maltese nu și-a propus un asemenea scop polemic. Dar

condițiile pe care el le pune istoricului de artă sînt întru totul firești: cultura de muzeu și cultura de bibliotecă se îmbină în mod necesar.

Fără să fie, se înțelege, atotcuprinzătoare, listele instituțiilor specializate a căror cunoaștere e considerată absolut fundamentală pentru înțelegerea direcțiilor definitorii ale artei din diverse epoci și zone de cultură sînt alcătuite cu un remarcabil spirit de selecție. Și sentimentul de mîndrie al cititorului român e legitim, de vreme ce regăsește în aceste enumerări ale valorilor spirituale numele unor monumente de cultură din aceste locuri. Se confirmă încă o dată, printr-un text care poartă girul unei personalități de seamă, că pe solul României s-au ivit semnele unei culturi de anvergură internațională.

Monumentele renascentiste din nordul Moldovei, edificiile din București și din împrejurimile orașului sînt incluse pe lista reperelor culturale de care are nevoie o istorie de artă pentru a trasa direcțiile esențiale ale evoluției formelor de cultură. Cred însă, că într-o listă, fie și alcătuită fără pretenția atotcuprinderii, muzeele românești de antichități care adăpostesc tezaure ale neoliticului și ale perioadei greco-romane, construcțiile de la Tomis, Histria, Callatis, vestigiile din Munții Orăștiei și-ar fi aflat un loc pe deplin firesc alături de multe mărturii ale străvechilor civilizații consemnate de Maltese. Sau, proiecție a unei viziuni monumentale moderne, ansamblul lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu, neîndoielnic cea mai amplă operă de sculptură din secolul nostru.

Cu atît mai mult cu cît esteticianul italian dă contur unei concepții extrem de interesante privitoare la arta monumentală. Purtător al unui mesaj coerent, perfect inteligibil, semnul pe care-l reprezintă un monument comemorativ depășește stricta valoare documentară; încărcat de emoția generației care l-a înălțat, el se adresează posterității prin intermediul unor forme simbolice, nu printr-o simplă narațiune. Ceea ce, se cuvine să observăm, corespunde întru totul ideii brâncușiene.

O altă problemă, esențială pentru istoria artei într-o vreme în care proliferarea instituțiilor mu-

zeale, a sălilor de expoziții face de-a dreptul imposibilă o cunoaștere nemijlocită a fenomenului artistic, în ansamblul său, este aceea a reproducerii și evident, a reproductibilității. Maltese pornește de la o premisă care mi se pare întru totul adevărată: opera de artă nu e reproductibilă în sensul realizării unui duplicat desăvîrșit. Nu numai din pricina imperfecției mijloacelor tehnice: ci și pentru că un spectator modern nu poate să fie pus în condiții identice, de pildă, acelora ale publicului elizabethan care asista la spectacolele shakespeareane. Discuția permite, însă, cîteva precizări ce pot fi introduse din perspectiva psihologiei și a sociologiei culturii. Maltese le intuiește cu exactitate. Pentru că și în cazul unei forme-obiect, deci al unei opere ce nu se modifică odată cu trecerea timpului, atitudinea privitorului din epoca modernă e cu totul diferită de aceea a unui înaintaș al său de acum cîteva secole. Mutațiile nu intervin doar în încercarea de reproducere a unei opere „secvențiale" care impune refacerea unui parcurs complex (recitare, mimică, decor, gest, ansamblu al mișcării scenice, decor) de la text la spectacol. O sculptură a lui Michelangelo, de exemplu („un produs finit" cum ar spune Maltese), la crearea căreia nu asistăm, ci o regăsim în același loc de unde privea și spre oamenii Renașterii, ne provoacă reacții diferite de acelea care-i animau pe admiratorii ei de acum aproape o jumătate de mileniu.

Plecăm de la constatarea, defel pesimistă, că o reproducere desăvîrșită nu există. Dar, între limitele acestei nedesăvîrșiri, oamenii secolului al XX-lea au putința să se apropie mai mult, prin intermediul tehnologiilor fotografice și tipografice, de modelul (adesea necunoscut direct) acestor reproduceri. Cu mai bine de patru decenii în urmă, Walter Benjamin stabilea un punct de plecare ce poate să pară cu totul paradoxal: „în principiu o operă de artă a fost întotdeauna reproductibilă"[1]. Ucenicii artizanilor, amintește eruditul german, făceau replici ale unor opere ce le slujeau drept modele. Dar acestea erau copii, nu reproduceri,

oricît de sinceră era dorința învățăceilor să se apropie cît mai mult de arta maeștrilor pe care-i imitau. Reproducerea presupunea un proces mecanic și respingea orice intervenție a vreunui copist. Litografia, citată de Benjamin ca modalitate de reproducere, a fost recunoscută de la început ca atare, și nici un gravor nu avea pretenția (pînă la apariția rafinatului monotip) că ar crea o operă unică; exemplarul numărul 1 al unei gravuri e numai în principiu un original, dar valoarea lui nu diferă de aceea a unui număr oarecare de exemplare din tiraj.

Nu e, deci, vorba de o accepție diferită a conceptului, ci de o perspectivă nouă determinată de condițiile specifice ale tehnicii reproducerii, la peste 40 de ani după eseul lui Walter Benjamin. Semnificativ, cu cît mijloacele tehnologice au cîștigat în precizie, rezultatele lor au fost în mod mai categoric puse la îndoială[2]. Desigur, se poate obiecta că imaginea unei reproduceri nu are aceeași calitate pe ecranele tuturor celor cîteva zeci de mii de televizoare care recepționează, să zicem, un program dedicat creației unui pictor. Sau că, puritatea culorii, claritatea formei aceluiași tablou proiectat în diverse săli de cinematograf, reprodus în sute de diapozitive, nu sînt întru totul identice. Dar, privind cu luciditate la aceste inevitabile dificultăți (a căror recunoaștere este, ea însăși, o dovadă de luciditate și de exigență), exegetul operei de artă știe, totuși, că are azi la îndemînă unele instrumente de cunoaștere pe care înaintașii lui de acum cîteva decenii nu le întrevedeau.

Complexitatea informației pe care trebuie să și-o însușească orice comentator al artei, clasice și moderne, e relevată în cele trei „apendice" (care ocupă, de fapt, mai mult de o treime din volumul

[1] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", în *Illuminations*, New York, 1969, p. 218. Originalul german al eseului a apărut în *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1, 1936.

[2] Dealtfel, Walter Benjamin se declara împotriva tipului de reproducere reprezentat de cinematograf, pronunțîndu-se în favoarea unui spectacol teatral care încearcă să refacă atmosfera premierei (*Op. cit.*, p. 243).

„ghidului" lui Maltese). Principiile fizicii culorii și ale luminii, geometria perspectivală, raporturile spațiale, specificul construcției ambientale, ale arhitecturii și sculpturii, ale picturii, design-*ului și afișului sînt numai cîteva dintre instrumentele unei analize impuse de realitatea artei.*

Cartea lui Corrado Maltese devine, astfel, purtătoare a unui îndemn rațional la meditație. Istoricul de artă, comentator al operei, este — obligatoriu — pus în fața unor probleme care-l confruntă deopotrivă pe artist, pe receptorul mesajului, pe sociolog. Creația ca reflex al unei sensibilități, al ideilor artistului, al celor modelate într-un climat specific, aspirînd — însă — la universalitate și la perenitate, poate fi înțeleasă și explicată doar după ce a fost integrată într-un sistem și pusă în relație cu un întreg univers al cunoașterii. Ceea ce, în împrejurările exploziei informaționale din vremea noastră, nu e deloc simplu.

S-ar părea că, în perspectiva deschisă de Maltese, prind să dispară temeiurile dilemei formulate cîndva de Panofsky: „înțelese ca niște cópii ale lumii senzoriale, operele de artă sînt dezbrăcate de un înțeles spiritual mai elevat sau, dacă vreți, de un înțeles simbolic; înțelese ca revelații ale Ideii, ele sînt dezbrăcate de eterna validitate, de autonomia care, de fapt, le aparține"[1].

Metoda schițată de Maltese are darul să unească, într-o amplă sinteză, trăsăturile conferite operei de artă de lumea senzorială, din care se desprinde ca purtătoare de sensuri, și însușirea ei de întrupare a Ideii, a Rațiunii ce îi dă valoarea permanenței. Ea leagă, astfel, lumea civilizației umane de lumea naturii, prin intermediul artistului, creator al formei-obiect. Și, ne dă Maltese dreptul să nădăjduim, și prin intermediul istoricului, comentator al formei și al raporturilor ei cu universul perceptibil și cu acela al ideilor.

DAN GRIGORESCU

[1] Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia, South Carolina, 1968, p. 32.

Capitolul I

ISTORIA ARTEI ȘI ISTORIA ARTELOR

Activitatea producătoare de forme și formele produse

Orice acțiune de cunoaștere nu se poate întreprinde dacă nu se pornește de la încercarea de a defini cu o cît mai mare precizie posibilă domeniul pe care vrea să-l exploreze. Aceasta echivalează cu definirea *direcției* explorării (sau „cercetării") și este condiția indispensabilă pentru ca explorarea (ori „Studiul" ori „cercetarea", care înseamnă același lucru) să păstreze un minim caracter de conștiință ori de autocontrol. Dacă vrem să-l cercetăm pe Cervino trebuie să fim în mod tacit de acord, cel puțin cu noi înșine, asupra limitelor a ceea ce noi numim „Cervino" și prin urmare asupra *direcției* (cel puțin în sens general) pe care intenționăm s-o luăm pe calea cercetării noastre. Fără această delimitare preliminară toate silințele noastre riscă să rămînă fără rezultat sau să dea rezultate cu totul arbitrare. Tot astfel, dacă vrem să explorăm luminoasele, dar încîlcitele teritorii ale istoriei artei, trebuie să încercăm să definim aceste teritorii. Aceasta înseamnă că trebuie mai întîi de toate să răspundem la întrebările: ce anume înțelegem și ce anume se înțelege prin „artă"? Ce anume înțelegem și se înțelege prin „istorie"? Pentru ce aceste „teritorii" merită să fie explorate, studiate, cunoscute, „retrăite"? A pune problema în acest fel, după ce în biblioteci s-au strîns mii de metri cubi de volume specializate în a o trata, poate părea o grosolană ingenuitate. Și totuși tocmai această proliferare de tratări este cea care de-

monstrează fără nici o îndoială că o înțelegere mai este încă necesară: de fapt continuăm să discutăm tocmai despre ceva care nu este încă limpede sau cu care nu sîntem de acord. De ce să nu încercăm să intervenim cu încă o propunere în speranța că ar fi, în sfîrșit, cea norocoasă? Sigur, nu e posibil să oferim aici un răspuns la aceste întrebări, cu toată amploarea care s-ar cuveni, și tocmai pentru aceasta ar putea părea ingenuitate să propui din nou întrebările și să încerci să le răspunzi. Și nu încape îndoială că într-o lume de oameni vicleni ingenuitatea este o mare vină. Totuși delimitarea cîmpului de cercetare este necesară și vai pentru cei vicleni care, știind-o atît de îndelungată, la un anumit punct n-ar mai ști nici măcar unde se află.

Prima delimitare care trebuie făcută este să ne decidem dacă, atunci cînd se vorbește despre „artă", înțelegem că este vorba de o *activitate* producătoare de forme perceptibile și inteligibile sau este vorba de *forme* produse de acea activitate, sau chiar de un tot indivizibil, dacă, prin urmare, este vorba numai de produse sau numai de activitatea de a produce, sau de amîndouă simultan.

Este de ajuns o scurtă reflecție pentru a stabili că cele trei cazuri sînt toate trei posibile: este adevărat că în fiece caz activitatea productivă și produsul sînt distincte din punct de vedere genetic, dar nu separabile: totuși, în realitate, pentru unele categorii de produse separarea are loc efectiv iar pentru altele nu. De exemplu, filmul lui Buñuel *Farmecul discret al burgheziei* nu se poate concepe fără mentalitatea, inspirația și, în cele din urmă, fără personalitatea autorului și contextul etnic-cultural în care intervine, și fără cheltuială efectivă de energie folosită de acesta în a însăila ideile, a regiza, a conduce filmările, montajul etc. Și totuși filmul a fost văzut și înțeles de mii de persoane care nu-l cunosc și nici nu-l vor cunoaște niciodată în persoană pe Buñuel, care nu au și nici nu vor avea vreodată cea mai palidă idee de felul cum s-a desfășurat „activitatea lui productivă" în

cazul filmului în discuție, dar care, cu toate acestea, l-au perceput și apreciat. Nu tot astfel se întîmplă, în schimb, în cazul unui cîntec improvizat, lansat, mai mult sau mai puțin spontan, de o îmbinare fortuită de împrejurări: producerea și produsul sînt conceptual distincte dar nu separabile și, practic, dincolo de geneză, sînt de nedespărțit și nimic nu intervine pentru a le separa una de cealaltă. În cazul artelor așa-zis „figurative" (dar cum vom vedea la pag. 24—25, mai corect ar fi să le numim *obiectuale*) activitatea productivă și produsul sînt încă odată din punctul de vedere al genezei lor inseparabile, dar, de fapt, sînt fie conceptual fie practic separabile și, mai mult, *destinate separării*. Putem rămîne fascinați cînd aflăm povestea felului în care Michelangelo a sculptat ultima sa *Pietà* și, cunoscînd-o, s-o înțelegem mai bine, dar opera ca atare, *produsul*, este un lucru diferit și separat, și cere o experimentare perceptivă în sine, și a fost în realitate *destinată* unei experimentări perceptive în sine. *Casa de lîngă cascadă* de F.L. Wright este în mod analog de neconceput, din punct de vedere al genezei, fără „activitatea producătoare" a arhitectului și procedeele tehnice folosite de el și de colaboratorii săi (schele, excavații etc.). Totuși ea a fost și este locuită și percepută și „trăită" separat de acea activitate producătoare, ba chiar absolut în exclusivitate fără ea, cu care, dacă ar dura, ar fi incompatibilă.

De curînd, după cum ne arată cîteva forme de experimentare a artei contemporane, „operei" i-a fost contrapus „comportamentul"; și într-adevăr chiar la Quadrienala din 1973 au fost mai multe forme de „spectacol" (în unități minimale, se înțelege) în care produsul și activitatea producătoare erau prezentate ca inseparabile („streap-tease"-ul) lui Fioroni, conceput în 1968, porumbeii lui Calzolari din 1966 etc.[1]

[1] A XXXVI-a Expoziție Bienală internațională de artă, Veneția 1972 și a X-a Expoziție Quadrienală Națională de artă, Roma 1972—1973 (trei volume de catalog). Să ne gîndim și la insolitele manifestări ale Bienalei 1974.

În realitate publicul vizitator a rămas mai degrabă lipsit de activitatea producătoare decît de produs, şi este explicabil, pentru că locurile şi instituţiile născute pentru a găzdui produse de experimentare separat şi *independent* de activitatea producătoare corelată lor, erau zadarnic contrazise de forme de activitate conceptuale şi mai ales diferite din punct de vedere genetic. Recurgerea la activităţile producătoare, în mod practic fără produs, este uneori explicată de critici şi artişti invocîndu-se intenţia de a refuza logica „negustoriei" produselor ca atare. Nu ştiu dacă mai este necesar să observăm că această motivaţie este un simplu pretext şi o veleitate: nici măcar un mim sau un clown nu vinde „produse" separabile de activitatea producătoare, dar totuşi vinde ceva, pentru că vinde ore şi ore din el însuşi şi din propria sa existenţă. O asemenea judecată nu implică, firește, şi faptul că această contradicţie n-ar fi simptomatică: decăderea culturii obiectelor şi substituirea sa accelerată cu cultura formelor labile are de fapt cauze şi aspecte foarte profunde, asupra cărora vom avea ocazia să revenim. Totuşi, limitîndu-ne deocamdată la problema unei prime definiţii a domeniului nostru de studiu, putem să rezumăm situaţia astfel: vorbind despre *artă*, de fapt arătăm, după plac, activităţi producătoare şi forme produse care ar fi inseparabile unele de altele, sau, separat, activităţi producătoare pe de o parte şi lucruri produse pe de alta. De fapt, întreaga tradiţie culturală din care facem parte (adică cea modernă occidentală) şi-a îndreptat şi-şi îndreaptă propria atenţie spre acele forme de activitate „artistică" în care acţiunea producătoare şi produsul sînt în mod clar separabile şi neglijează altele ca nesemnificative. Improvizaţii recitative, singulare şi colective, versuri neaşteptate, moteturi şi variaţii spontane pe aceeaşi temă, cîntate sau solfegiate ori numai rostite sînt toate forme care, dacă nu s-au transformat ca să dea loc produselor despărţite de actul de a produce (discuri, înregistrări filmate ori pe bandă etc.) au fost abandonate printre fosilele „civilizaţiei" şi circum-

scrise în ambianţa culturilor aşa-zise etnologice (termen care adesea este numai un eufemism pentru a evita noţiunile de „primitive" adică depăşite, adică privite de sus). Nu stă în intenţia mea să discut aici dacă acest lucru este drept: e posibil ca însăşi istoria să înregistreze mai curînd sau mai tîrziu o mare întoarcere la formele cele mai primitive de **expresie.**

Oricum trebuie să acceptăm această aproximare în munca de delimitare a cîmpului de cercetare pe care ni l-am propus: prin istoria artei înţelegem aşadar, în primul rînd, chiar dacă nu ne dăm seama de asta, istoria acelor forme care implică, în ceea ce priveşte produsul, o separare netă de activitatea care le-a generat.

Arta şi artele în universul obiectelor perceptibile şi inteligibile

Afirmînd toate acestea, trebuie însă numaidecît să recunoaştem că domeniul este foarte vast: literatura şi poezia, dramaturgia şi cele mai variate forme de spectacol, filmul, muzica, arhitectura, artele aplicate, sculptura, pictura, grafica (şi fotografia, evident) reprezintă o pădure din ce în ce mai încîlcită în care unitatea artelor abia se întrevede din desişul diversităţilor. Într-o aproximaţie ulterioară, trebuie să recunoaştem că în acest domeniu un grup special de activităţi a căpătat un caracter de tipicitate foarte evident: arhitectura (la care se adaugă de obicei artele aşa-zis aplicate şi — azi — *industrial design*-ul), sculptura, pictura (în variaţiile sale de la mozaic la miniatură), grafica. De fapt tocmai despre acest grup este vorba cînd pomenim oficial de „istoria artei" fără alte adjective, şi e limpede că prin aceasta se înţelege că este vorba de istoria acelor arte care sînt arte prin *antonomază*, şi anume arte în sensul cel mai tipic şi pregnant al cuvîntului, cu alte cuvinte acele arte care *fac artă*. Încă odată, nu doresc să dis-

cut aici dacă este drept: este adevărat că vechile

clasificări ale artelor pe care Renaşterea italiană de la Francesco di Giorgio Martini la Vasari le-a numit *arte ale desenului* şi cărora cultura de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi din secolul al XIX-lea le-a acordat în Franţa apelativul de *beaux-arts*, în Anglia *fine arts*, în Germania *bildende Künste* şi în Italia *arte figurative* (adică artele modelării şi producerii obiectelor plastico-picturale şi grafice şi nu ale reprezentării iconice, după cum cred mulţi) şi-au luat asupră-le un caracter paradigmatic sau exemplar atît de categoric şi cu atîta autoritate încît atunci cînd vorbim despre *istoria artei* înţelegem acest grup şi numai acesta, iar cînd ne referim la spectacol, teatru, muzică, film etc., vorbim despre *istoria artelor* la plural.

Unii au folosit şi mai folosesc încă denumirea de *arte vizuale* fără să stabilească limpede dacă vor să cuprindă aici spectacolul, filmul şi televiziunea[2], dar aceasta lasă loc oricărui echivoc: ochiul apreciază atît gravura cît şi filmul, şi amîndouă sînt arte care implică o separare a produsului de activitatea producătoare. Totuşi, există între ele şi o deosebire profundă: filmul trebuie să fie privit într-un timp care trebuie să coincidă în mod absolut cu cel în care este proiectat, informaţiile pe care le conţine sînt îndreptate către spectator într-o ordine de succesiune care este exact aceea pe care spectatorul este constrîns s-o urmeze, în sfîrşit este o *întîmplare* temporar delimitată. Gravura, în schimb, emite — în condiţii adecvate — informaţiile sale, toate odată şi independent de spectator şi poate fi privită pentru o fracţiune de secundă ori pentru cîteva minute şi într-un moment ales de spectatorul însuşi. În sfîrşit gravura, spre deosebire de film, este un *obiect* ale cărui limite sînt precise numai din punct de vedere spaţial. Şi tocmai această obiectivitate, îmbinată cu o separare foarte limpede concomitentă între produs şi activitatea producătoare, este cea care a furnizat o bază aproape indestructibilă tipicităţii „artelor figurative" ca arte prin antonomază.

[2] De exemplu: E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1975 (Tradus în italiană cu titlul *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962).

Ca să înaintăm în această direcţie trebuie să recunoaştem însă că pînă acum am folosit destul de des termenul de artă şi arte, dar în realitate am luat în consideraţie numai formele separabile de activitatea care le produce şi, în special, formele obiectuale. Dar asta nu implică în nici un fel încă o limpezire a ceea ce constituie artificialitatea lor (în opoziţie cu eventuala lor non-artificialitate ori natură), artisticitatea lor (în opoziţie cu eventuala lor non-artisticitate), şi nici măcar esteticitatea lor (în opoziţie cu eventuala lor non-esteticitate). Adică, de fapt, am avansat ipoteza unui univers de forme-obiecte perceptibile şi inteligibile, pe care, cu respectul faţă de tradiţie, l-am numit: arhitectură, sculptură etc., dar care în ultimă instanţă ar putea cuprinde şi un trunchi de copac, o piatră dintr-un torent, un fulg de zăpadă, un munte, un stup de albine ori o stea. Este adevărat că am lăsat să se înţeleagă, fără s-o spunem explicit, că formele-obiecte luate în consideraţie în istoria artei sînt forme produse de o activitate umană şi prin urmare *artificialitatea lor* ar trebui să fie limpede. Totuşi această afirmaţie aparent simplă şi aproape de la sine înţeleasă pune o serie de probleme foarte stînjenitoare şi adevărul ei a fost contestat destul de vehement tocmai de arta contemporană.[3]

Mai întîi de toate: dacă formele-obiecte produse de om nu sînt „naturale" ci artificiale, înseamnă oare că omul nu face parte din natură? că nu e o „prelungire" a ei? Bergson, cu un optimism întru totul specific secolului al XIX-lea, a scris că omul trebuie să fie considerat „succesul" naturii deoarece este elanul său vital[4]. Totuşi

[3] Teza ecuaţiei artă-natură şi prin urmare a simbiozei dintre proiect şi întîmplare a fost afirmată implicit sau explicit de P. Klee, de H. Arp, de „informali" ca J. Pollock etc.

[4] H. BERGSON, *L'évolution créatrice*. Paris, Presses Universitaires, 1907.

opoziția radicală om-natură a zbuciumat întreaga istorie a așa-zisului progres pînă la actuala conștiință că omul nu numai că este o „prelungire" a naturii dar este principalul ei distrugător. Vechiul Testament s-a sustras dificultății artificializînd, ca să spunem așa, natura: Creația, operă a unui Dumnezeu antropomorf, este urmată („Creșteți și înmulțiți-vă") de opera unui om teomorf. Totul fiind „creație", totul este într-un anume sens artificial. În fond, Bibliei i se datorește prima definiție a artistului și această definiție este atribuită lui Dumnezeu însuși: „Și a privit Dumnezeu toate cîte a făcut și iată erau bune foarte. Și a fost seară și a fost dimineață: ziua a șasea. Așa s-au făcut cerul și pămîntul și toată oștirea lor. Și a sfîrșit Dumnezeu în ziua a șasea lucrarea sa pe care a făcut-o; iar în ziua a șaptea s-a odihnit de toate lucrurile sale pe care le-a făcut".[5]

Mulțumirea de sine (autoremunerația) și un soi de proiectare și execuție sînt cele ce fac produsul independent de procesul producător. E straniu că — strivit de acest exemplu macroscopic de artificial-artistic-estetic — ebraismul a vrut să considere exemplul însuși ca nerepetabil, renunțînd la formele iconice ale artei sau de-a dreptul detestîndu-le. Creștinismul în schimb, sau mai exact spus, creștinismul Renașterii italiene a căutat cu ardoare să repete exemplul ori să-l reîncarneze și Michelangelo a fost susținătorul cel mai elocvent, cel mai spectaculos și cel mai venerat al unei astfel de încercări.

O viziune mai realistă implică acceptarea contrarietății și conflictualității ca inerente naturii înseși înțeleasă global (și omul intră aici) și după o scară extrem de bogată în niveluri de complexitate: nu există o natură mitică total organizată, „inocentă", „inconștientă", nici o umanitate radical diferită, total conștientă, dotată cu liber arbitru, tendențios opusă. Gingășie și ferocitate, grație și monstruozitate, conștiință și nebunie, se distribuie imparțial pe toate nivelurile „creației" și omului

[5] Geneza, 1—2.

îi rămîne numai lauda dimensiunii colosale, planetare și de-a dreptul extra-planetare, căreia i-a adus toate acestea.

O a doua problemă care ne pune în încurcătură se ivește dacă răsturnăm perspectiva și atunci ne întrebăm ce anume caracterizează în univers formele-obiecte produse de mîna omului. De fapt, fie că se artificializează sau nu „creația", problema de a recunoaște în scara formelor-obiecte pe cele produse de mîna omului rămîne intactă. Filosofii de tendință idealistă în genere au scăpat de asemenea, probleme, pentru formele artistice, recurgînd la o misterioasă intuiție, căreia îi sînt contrapuse amprenta ori „suflul" geniului, inefabilitatea și nerepetabilitatea operei, și alte lucruri asemănătoare. În realitate, problema privește formele artistice numai în foarte mică parte și am putea să o punem chiar închipuindu-ne că nimerim peste forme ciudate ale unui pămînt necunoscut, ori imaginîndu-se că trebuie să programăm un mecanism automat, să-i încredințăm sarcina, ajungînd pe Marte, de a recunoaște eventualele obiecte produse de ființe asemenea nouă.[6] Mai banal însă, problema ne-o punem zilnic pe această planetă; de fiece dată, ignorînd procesul productiv al unei anume forme, rămînem nesiguri de geneza lui: cristalurile unei geode sînt pentru expert produsul unui fapt geologic foarte precis, în timp ce în profan pot trezi îndoiala că au fost proiectate și produse de om; invers, anumite eroziuni pe pietrele de la Hiroșima pot apărea ca rod al unor întîmplări naturale chiar necunoscute, în timp ce pentru cel care cunoaște efectele unor explozii atomice, se revelează imediat ca operă tragică a unor mîini omenești.

În concluzie, atribuirea genezei unei forme activității uneia sau alteia dintre forțele fizice sau chimice, uneia sau alteia dintre forțele animale sau umane, este posibilă totdeauna și numai acolo

[6] Problema are o valoare mult mai întinsă decît ar putea să pară: v. analiza în J. MONOD, *Le hasard et la nécessité*, Milano, Mondadori, 1970, cap. I, II.

unde se cunoaşte ori se poate deduce cel puţin schematic procesul genetic (reacţie chimică, operaţie tehnică etc.) care l-a produs. Ceea ce înseamnă că este posibil numai în proporţiile îngăduite de experienţa celui care trebuie să „citească" forma ca atare. Prin urmare, judecata despre „artificialitatea" unei forme (ca produs conştient uman) nu depinde de condiţii fixe inerente formei înseşi, ci de condiţiile extrem de variabile ale experienţei celui care judecă şi ale tehnologiei celui care a produs-o.

Punctînd condiţiile „artificialităţii", nu înseamnă că le-am limpezit pe cele ale artisticităţii. Nenumărate obiecte pot fi în mod vădit artificiale şi totuşi să nu fie sau nici măcar să pretindă că sînt „artistice". În fiecare zi în lume sînt ridicate mai mult sau mai puţin corect sute de metri cubi de ziduri, dar mult prea puţini zidari şi proiectanţi ştiu că fac opere de artă şi pretind ca zidurile lor să fie socotite astfel. Dar, cu toate acestea, şi ei vorbesc despre lucrări executate mai mult ori mai puţin „după regulile artei", tot aşa ca strungarul, frezorul sau farmacistul de odinioară care *prepara* reţete şi nu se limita numai să vîndă preparate, sau chirurgul care şi azi vorbeşte despre „arta sa medicală". Motivul este că se caracterizează drept artistic un procedeu tehnic exemplar şi de aceea tipic, sau produsul tot atît de exemplar al unui procedeu exemplar sau „tipic". Prin urmare, este artistic ceea ce este „artificial", dar şi, în acelaşi timp, exemplar. Se înţelege astfel cum s-a format conceptul de capodoperă şi de ce nu ne putem lipsi de el atîta vreme cît trăim într-o societate bazată pe schimbul de informaţii pe lîngă acela de produse. De fapt, pentru ca un obiect să aibă valoare tehnică exemplară, el trebuie să fie prezentat mai mult sau mai puţin public şi e necesar ca cineva să-l poată aprecia ca atare, şi să aibă pentru asta o anume experienţă a tehnologiei care stă la originea obiectului despre care vorbim. Trebuie aşadar ca obiectul să *comunice*, şi să se formeze astfel o punte între nivelul de in-

formaţie al producătorului şi cel al interpretului. Acolo unde diferenţa de nivel este nulă sau prea mare, nu găsim comunicaţie: obiectul nu apare exemplar (nu „iese" deasupra mediei), nu aduce nimic (nu are „originalitate"), sau apare incomprehensibil şi de aceea străin („o fi o capodoperă, o fi foarte original, dar nu-l înţeleg"). Asta se întîmplă efectiv fie pentru obiectele obişnuite, fie pentru obiectele care au numai scopul de a reprezenta alte obiecte ori idei care se leagă de ele. Mecanismele interne ale unui televizor nu comunică nimic sau aproape nimic celui care nu are nici cea mai mică informaţie despre electronică (sau despre codul tehnologiei electronice). Dar şi tablourile lui Mondrian ori Vasarely nu comunică nimic ori aproape nimic celui care nu are nici cea mai mică informaţie despre valorile simbolice ale formelor picturale (după codul reprezentării prin linii, culori etc.).

Concluzia celor de mai sus este că artisticitatea unui obiect nu numai că nu poate face abstracţie de procesele de comunicaţie (ca dealtfel şi de artificialitate) dar este cu atît mai mare cu cît comunicativitatea sa este mai mare. Totuşi, întrucît comunicativitatea este astfel pusă în relaţie numai cu contexte sociale determinate, dotate cu nivelul informativ adecvat, şi artisticitatea este nu o condiţie absolută a unui obiect, ci o condiţie relativă a sa. Ca urmare, apar incorecte şi nereale toate afirmaţiile despre presupusa universalitate şi eternitate a artei. Mai fondate sînt declaraţiile pesimiste contrarii despre inexistenţa artei (înţeleasă cu „a" majusculă, adică absolută, universală, eternă etc.) sau despre moartea sa iminentă sau deja fapt împlinit.[7] Dar, în loc să ne înspăimîntăm pur şi simplu de sfîrşitul artisticităţii sau al artei, tre-

[7] O întreagă secţie a Congresului internaţional de estetică ţinut la Bucureşti, în 1972, s-a axat pe tema „morţii artei". Dar în acel loc, dominat substanţial (şi paradoxal) de direcţii neoidealiste, nu a fost limpezită nici criza dimensiunii ludice umane, tipică pentru cultura superindustrializată şi superurbanizată (moartea artei = sfîrşitul dimensiunii ludice), nici natura clasicistă a teoriei hegeliene a

buie să ne întrebăm care este stadiul real al societății în care trăim și, tot aici, care sînt condițiile fundamentale ale artisticității: dacă prin urmare *cultura obiectelor* și a separației produsului de activitățile producătoare s-a încheiat sau nu și dacă diferențele de nivel de informație sînt distribuite în societate în așa fel încît să putem configura o hartă acolo unde, din cauza unei diferențe de nivel zero, s-ar fi comunicat tot, și aiurea, din cauza unei excesive diferențe de nivel, nu se mai poate comunica nimic. Artisticitatea poate trăi numai acolo unde — și sînt totuși și limite — diferența de nivel nu e nici zero nici excesivă și prin urmare comunicarea este posibilă.

Dacă orice obiect artificial care este în același timp artistic se prezintă în mod necesar și ca „estetic", nu tot ceea ce este estetic este și în mod necesar artistic sau artificial. În limbajul comun, un frumos apus de soare are fără îndoială o valoare estetică dar nu este o operă omenească, nici animală, nici, cu atît mai puțin, artistică, decît în sensul creației biblice. În orice caz, numim estetică orice formă, statică sau în devenire, care se prezintă în concomitență de condiții (inerente fiind atît forma luată în sine cît și interpretul luat în sine), astfel încît să atragă atenția asupra propriilor calități imediat perceptibile.

Condițiile și proprietățile formei și condițiile și proprietățile receptorului trebuie, în sfîrșit, să concureze amîndouă; dacă una singură lipsește, valoarea de esteticitate este imposibil de realizat. Un individ care fuge neliniștit de groaza unui dușman de moarte poate trece pe lîngă cea mai frumoasă capodoperă a lui Tițian sau Velázquez ori pe lîngă cel mai frumos peisaj de pe pămînt fără măcar să-și dea seama. Dimpotrivă, același individ, pus

---

victoriei artei în Idee (care este matricea teoriei croceene a victoriei intuiției în concepție chiar dacă se corectează cu teoria circularității). Asemenea teorie — de care aici putem numai să amintim — implică de fapt stabilirea unei diviziuni precise a muncii sociale printr-o definitivă ierarhizare în favoarea „filosofilor" (adică a celor care dețin sarcina proiectării).

în condiții de liniște și predispus la optimism, poate găsi frumoase și demne de contemplație ori de cercetare perceptivă tablouri insignifiante și peisaje cu totul banale. Totuși, există o limită și în gama formelor pe care același individ liniștit și optimist le poate găsi frumoase și demne de contemplație: toate formele care nu lărgesc orizontul său existențial, ci îl lasă nealterat, ba mai rău, îl restrîng, adică toate formele care se prezintă ca indiferente sau negative, îi vor apărea inevitabil supărătoare, urîte, de ocolit și cu atît mai mult lipsite de interes perceptiv. Prin urmare vor fi judecate ca non-estetice (sau non-frumoase, ceea ce-i același lucru) și în substanță lipsite de putere eliberatoare. Un șoc electric nu va putea fi socotit de nimeni plăcut: faptul că nimeni nu ar vrea să încerce să-l repete de bună voie, înseamnă că nimeni nu-i găsește o valoare estetică. Același lucru se poate spune de un puternic zgomot asurzitor care depășește un anumit număr de *decibeli*. Că din spirit de provocare polemică a unui presupus tip *hippy* s-ar putea produce zgomote groaznice la limita tolerabilă a organelor auditive, și acestea ar fi numite muzică, nu înseamnă că procedeul ar putea fi recunoscut ca „estetic".

În cîmpul forțelor obiectuale, nemișcarea lor naturală garantează în anumită măsură inofensivitatea lor. De aceea este mai dificil să le recunoaștem ca „agresive" sau „amenințătoare": un edificiu ca Victorianul de la Roma poate fi socotit urît, mai ales pentru că e stînjenitor și supărător scenografic și simbolic, dar nu poate fi socotit „primejdios". Oricum, condițiile *obiective* ale negativității estetice sau respingerea sînt mult mai greu de reperat pentru o formă obiectuală decît pentru o formă secvențială, și oricum, sînt legate chiar de caracterul static al formei obiectuale însăși. Nu din întîmplare termeni ca stînjenitor, greoi, grosolan, masiv, apăsător, amenințător, și alte asemenea sînt cele mai folosite pentru a indica cu o suficientă aproximație de obiectivitate atributele negative ale unui monument. Și totuși, prin această dificultate,

își asumă o mare greutate (mai mare decît prin formele secvențiale) așezarea contextuală în care se găsește o formă-obiect: așezată într-un muzeu, galerie sau expoziție, natura sa eliberatoare este *făgăduită* chiar dacă nimic nu o garantează. În toate cazurile arătate mai sus, este evidentă importanța decisivă a condițiilor în care se găsește interpretatorul. Fie numai și pentru asta, orice afirmație care tinde să atribuie o valoare estetică obișnuitelor calități obiective ale formei este parțială sau eronată. Teoria, chiar foarte ascuțită, a lui Jakobson, care definește „mesajul estetic" ca un mesaj autoreflexiv[8] ori cea care instituie o „informare estetică" de sine stătătoare (Moles)[9], sau cea care definește *prezența* ca particularitate a formei estetic valide (Brandi)[10] poate fi întoarsă în așa fel încît să cadă sub această critică. Frumosul și esteticul țin în realitate simultan de contextul obiectiv în care se disting sau se așază formele și de condițiile existențiale ale celui care le percepe și le interpretează: prin urmare frumosul și esteticitatea, care-i același lucru, sînt încă odată, ca și artificialul și artisticul, nu valori absolute, ci relative, și mai ales relative, foarte precis, la contextul socio-cultural al momentului. Formele eliberatoare se prezintă fără îndoială ca *modele* (macro și micro-modele) de libertate și de aceea ca forme pilot ale gustului, dar sînt forme-pilot deoarece sînt eliberatorii înainte de toate pentru grupul ori pentru grupurile sociale hegemone, pentru ale cărui condiții existențiale sînt apropiate și pentru care au fost produse. Aceasta nu înseamnă că formele-pilot nu pot conține o

[8] R. JAKOBSON a dat definiția în *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966 (ed. franceză 1963), pp. 189 s.u, dar într-o formă foarte echilibrată, substanțial coincidentă cu a mea. El de fapt vorbește de autoreflexivitate ca de ceva într-u nimic exclusiv. U. Eco a reluat-o în schimb accentuînd drastic separarea între diferitele tipuri de mesaj (*La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 61–62).

[9] A. MOLES, *Teoria dell informazione e percezione estetica*, cit. în bibl.

[10] C. BRANDI, *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

valoare eliberatoare universală, validă așadar și pentru grupurile și clasele sociale subalterne, dar aceasta este posibil numai în măsura în care condiția lor subalternă încetează. În lipsa acesteia, frumusețea și esteticitatea vor găsi totdeauna, în grupurile și clasele sociale subordonate, căi diferite și subalterne pentru a se realiza și vor continua, fie și în forme limitate, să se realizeze, cel puțin pînă la *dimensiunea ludică* a oamenilor, adică exigența lor de a se elibera, cel puțin pentru cîteva clipe, de lumea de scopuri sau de mecanisme (care la baza ei are apoi exigența de a lărgi constant propriul orizont existențial), nu va fi fiind ipotetic definitiv suprimată. Nu cred ca o astfel de suprimare să fie în mod real posibilă: dacă însă așa ar fi, ne vom găsi dintr-odată într-o lume de automate, programate și mecanizate de foarte puțini aleși, strînși în gheare de spaima de moarte de a fi tîrîți de o posibilă eroare neînsemnată intervenită în elaborarea programelor ori în execuție.

Ca să rezumăm tot ce am expus pînă aici putem spune:

1. formele perceptibile sînt toate *comunicative*, în sensul că sînt toate succeptibile de a fi învestmîntate cu o semnificație, adică pot fi „citite" și „interpretate" de un receptor uman, și pentru asta sînt susceptibile de a fi socotite *semne;*

2. totuși, în parte sînt comunicative neintenționat (de exemplu un recif), în parte intenționat (de exemplu un dans);

3. între formele care implică o atare separație și care sînt în același timp intenționat comunicative (și care de aceea putem să le numim liniștit „mesaje") o parte este constituită de forme dinamice definite înainte de toate temporal („mesaje secvențiale"), o alta de forme statice și de aceea definite înainte de toate spațial („mesaje obiectuale"). Tocmai în această ultimă sferă să căutăm domeniul cel mai specific și tipic al istoriei artei. Totuși:

5. selecția și prin urmare „lectura" și interpretarea (decodificarea), tuturor formelor cu desti-

naţie de comunicare (artificialitate), individuarea celor tehnic exemplare (artisticitatea) aprecierea ludică (plăcerea) estetică a calităţilor lor perceptibile (esteticitatea), sînt toate operaţii privind contextele socio-culturale şi momentele existenţiale, adică sînt *istoric* relative.

Reprezentarea istoriografică şi previziunea ştiinţifică

Această ultimă afirmaţie impune o clasificare ulterioară a folosirii termenilor consideraţi pînă acum drept acceptabili, dar în fond departe de a linişti spiritele, adică *istorie, istoric, istoricitate*. Noi, de fapt, am folosit aceşti termeni în intenţia de a exclude orice afirmaţie care n-ar respecta relativitatea fie diacronică fie sincronică a fenomenelor pe care le socotim obiecte ale unui studiu posibil. Tot pentru a ne asigura faţă de orice posibilă alunecare metafizică şi oricum nerealistă, putem aşadar spune că adevărata semiologie este analiza şi descrierea istorică a sistemelor de codificare şi de decodificare, adevărata estetică este istoria modalităţilor de apreciere a calităţilor sensibile ale formelor şi adevărata teorie a artei este istoria producerii formelor obiectuale exemplare tehnic şi vitale estetic.

Istoria artei în fond a fost totdeauna şi este tocmai acest lucru, dar dacă vrem să enunţăm mai precis şi mai complet, dacă vrem să ţinem seama nu numai de formele-pilot, ci şi de cele cu mult mai numeroase care, reuşite sau nu, au rezultat din ele şi anume din terenul pe care, singură arta se poate defăşura, dacă vrem să ţinem seama nu numai de artă, ci şi de *cultura* artistică, dacă vrem în sfîrşit, cu alte cuvinte, să ţinem seama nu numai de căpitani şi de eroi, ci şi de armate, trebuie să spunem că istoria ideală a artei este o descriere organizată după cum, clipă de clipă, loc de loc, anumite forme-obiect cu funcţie eliberatoare şi prin urmare anumite forme-model sau „pilot" au fost produse, păstrate, alte-

rate sau substituite de alte forme-pilot în strînsă interacţiune cu un mare număr de forme „pilotate". În acest sens, istoria artei şi istoria criticii de artă coincid evident, cu atît mai mult cu cît amîndouă trebuie să înfrunte azi aceleaşi probleme. Nu coincid şi au fiecare un domeniu al său atunci cînd înţelegem istoria criticii ca istoria variatelor maniere de a reacţiona şi de a răspunde sau corespunde la ivirea formelor-model, lăsînd la o parte producţia formelor-model înlocuitoare. Dar şi aşa este evident vorba de reversul aceleiaşi medalii.

După definiţia pe care am dat-o mai sus, istoria artei este, dacă ne gîndim puţin, un sistem adevărat şi propriu de cunoştinţe şi numai aparent este o „descriere" în sensul mărginit al termenului: întrucît o astfel de descriere implică nu numai o individualizare a formelor-pilot, ci şi o evaluare a modului şi a motivului pentru care au fost produse, păstrate, alterate, sau substituite; este evident că „descrierea" implică individualizarea legăturilor de cauzalitate adevărate şi proprii la toate nivelurile şi, în sfîrşit, un proces adevărat şi propriu de interpretare cu caracter global. În acest sens, istoricul de artă este angajat nu numai în explorarea proceselor productive ale obiectului-model, ci şi în explorarea forţelor (şi a instituţiilor) care tind să-l facă durabil şi apoi să-l conserve şi — dimpotrivă — a celor care tind să-l elimine sau să-l altereze sau, în sfîrşit, să-l distrugă fără să-l înlocuiască sau să-l distrugă ca să-l înlocuiască cu altele socotite de mai mare valoare sau pur şi simplu de valoare.

Este adevărat că cea mai mare parte a istoriilor curente sînt concepute ca o succesiune neîntreruptă de forme-pilot, născute prin adăugarea a ceva nou în contextul formelor existente. Această concepţie se validează pe deplin pentru că — exceptînd cazurile în care se cade în ideologia banală a unei „creativităţi" mitice perene ori a unei generaţii mitice de forme artistice unice prin ele însele — ea implică faptul că istoria „artei" (adică a contextului formelor obiectuale artistic vitale) este

istoria unui limbaj în perpetuă evoluţie, a cărui operă unică este, de fiecare dată, „cuvîntul". Totuşi, această concepţie poate şi trebuie să fie în mod util integrată printr-o lărgire de orizont în multe direcţii: acceptînd ipoteza pluralităţii limbajelor atît în spaţiu cît şi în timp, a evoluţiei lor paralele, a conflictualităţii lor, a dispariţiei şi a substituirii lor cu alte limbaje omoloage sau cu totul diferite.

În orice caz, o incursiune istorică integrală implică o *lectură* (sau decodificare) deplină a formelor-obiect. Practic, în faţa oricărei forme-obiect putem reacţiona explorînd-o în trei direcţii:

1. Întrebîndu-ne *cum a fost executată* (care ar fi matricea ei tehnologică);

2. Întrebîndu-ne dacă şi ce anume ne trimite înapoi la semn (ce reprezintă) intenţionat sau nu;

3. Întrebîndu-ne ce durată intenţională ar implica structura ei obiectivă (şi prin urmare ce funcţie socio-culturală ar fi condus la elaborarea ei).

Să răspunzi la toate aceste trei întrebări înseamnă să individualizezi cît mai propriu poziţia unei forme-obiect în sistemul de mesaje obiectuale care constituie cultura noastră: piramida lui Keops trădează în structura ei tehnică cunoştinţele ştiinţifice şi utilajele, nu numai organizarea productivă a societăţii sclavagiste; conţinutul ei semantic trimite sigur la ideologia religioasă şi, în special, la cultul faraonului defunct; durata ei era preconizată şi dorită ca mesaj adresat interlocutorilor „eterni", situaţi în infinitul timpului. Desenul unui copil trădează în acelaşi fel cunoştinţele sale tehnologice despre hîrtie şi creioane colorate şi forme grafic-picturale; trimite la obiecte, la idei şi întîmplări care au format experienţa lui, implică o durată modestă, ba chiar efemeră, întrucît mesajul e adresat lui însuşi, propriului său moment de satisfacţie şi propriului său control al cunoaşterii, sau persoanelor care îl interesează imediat: colegii, învăţătoarea, părinţii etc. O formă cinetică de Gianni Colombo trebuie citită de mai multe ori: ca produs al unei tehnologii foarte evoluate, dominată de procese automate; ca model

simbolic al unei existenţe în întregime artificializate, halucinante în repetabilitatea sa programată; ca tentativă de a trece de durata convenţională a formelor-obiect, împletind durata temporal-efemeră a faptului cinetic cu repetabilitatea sa nedeterminată, dar de fapt condiţionată de actualul sistem de exploatare tehnică şi socială a surselor de energie.

Este limpede că observaţiile obţinute orientînd cercetarea de fiece dată în cele trei direcţii arătate concurează toate la determinarea formei-obiect şi compun un singur cadru semantic care, la rîndul său, este pus, în ceea ce priveşte momentul genezei sale, într-un loc şi un timp determinat. Totuşi, orice formă-obiect în cercetare are foarte adesea o istorie a ei proprie, uneori de nereconstituit: o pictură din epoca modernă găsită în Africa de Sud poate să fi fost foarte bine executată în Europa, un vas de teracotă poate să parvină din Peru etc. Aşadar, istoria circulaţiei acestor forme-obiect, şi prin asta a comerţului de artă (preţuri şi valori incluse aici), a colecţionismului, a distrugerilor, a spargerilor, a jafurilor şi furturilor de obiecte (de artă sau socotite ca atare) influenţează şi integrează istoria artei aşa cum o influenţează şi o integrează mecenatismul sau acţiunea de promovare din partea guvernelor, a instituţiilor publice şi a asociaţiilor ca şi acţiunea de custodie şi de conservare materială sau de restaurare protectoare (conservatoare) ori reintegratoare, şi, în sfîrşit, valorificarea în scopul cunoaşterii, chiar şi turistice, urmată (sau nu) de guverne şi societăţi publice sau particulari. În esenţă, chiar şi „soarta critică" a operei, literatura, chiar şi efemeră, pe care a suscitat-o, face parte din biografia ei înainte de a ajunge la noi, adică pînă să fie obiectul percepţiei şi atenţiei noastre. De aceea, chiar şi răspunsul exhaustiv la o a patra întrebare (cum sau prin ce întîmplări forma-obiect în cercetare a ajuns pînă la noi?) este extrem de important, ba mai mult, este necesar pentru a construi o istorie a artei care să

treacă dincolo de cercetarea semiologică pur esențială și preliminară. Această a patra întrebare a fost arătată aici ultima, pentru că uneori este bine ca în procesul de analiză eventualele răspunsuri să nu influențeze conjuncturile pe care numai forma-obiect singură își îngăduie s-o facă. Totuși, este evident că informațiile obținute fac parte integrantă și coerentă din cadrul semantic construit cu primele trei întrebări. În mod ideal, un obiect de artă (ca dealtfel orice alt obiect) poartă totdeauna cu sine întreaga sa istorie iar *adevăratul conținut al unei opere de artă este ansamblul relațiilor istoric acumulate din momentul genezei sale pînă în momentul în care îl cercetăm.* Cînd procesul s-a sfîrșit și în mintea istoricului și criticului operei se desăvîrșește momentul sintezei, momentul de dinainte și de după cele patru întrebări și a celor patru răspunsuri laolaltă nu mai este recunoscut și nici nu mai este necesar să fie recunoscut. În acest punct se ivesc, sau ar trebui să se ivească, contradicțiile aflate în cadrul semantic dus la bun sfîrșit, contradicții care se pot situa la orice nivel: tehnic, conceptual, socio-cultural, filologic. Poate fi vorba de contradicții antagonice mai mult sau mai puțin evidente între opera și cultura artistică și socială din momentul producerii, sau al celei actuale, de contradicții tehnice (de exemplu, execuție parte în tempera parte în ulei etc.) sau contradicții de semnificație (de exemplu, celebrarea unei fapte militare patriotice realizate într-un mod demitizant), aflate în însuși mesajul operei, sau, mai mult, de contradicții între operă și documentația existentă, între intențiile de durată ale operei și suportul său tehnic sau destinul sau intențiile sale semantice. În orice caz, plecînd uneori de la un asemenea tablou este realizabilă trecerea la a doua fază a procesului istoric: individualizarea legăturilor între diferitele ansambluri semantice în timp și spațiu, al egalității lor și al diferențelor lor, și prin urmare al genezei lor, al evoluției și al sfîrșitului lor.

Nu încape îndoială că tipul de descriere astfel postulat constituie un sistem de cunoaștere extrem de complex și de matur, pe care numai marii is-

torici au știut să-l înfăptuiască. Totuși, și așa cade asupra lui o obiecție de fond, care numai în ultimul timp a ieșit la lumină cu suficientă limpezime: cunoașterea istorică, chiar și cea mai globală, este totuși întotdeauna retrospectivă și întîrziată sau *a posteriori*, adică informațiile adunate privesc trecutul și, cel mult prezentul, nu viitorul. *Istoria* se pune așadar ca un reflex, o oglindire, a ceea ce s-a întîmplat și nu se mai poate repeta, numai să postuleze trecutul (ori un anume trecut) ca model al viitorului. Asta s-a întîmplat în realitate imediat după nașterea istorismului modern: gustul, ideologia, stilul, moda neoclasicismului între sfîrșitul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea sînt un exemplu. Dar era încă vorba de un istorism embrionar în ceea ce privește liniile generale ale culturii și era încă iluzia vie că trecutul se poate repeta. Istorismul, din ultima parte a secolului al XIX-lea, a dezvoltat conceptul că nimic nu se poate repeta decît în aparență și oricum numai în parte. Istorismul contemporan a atras atenția că întîmplările omenești se recunosc cu atît mai unitare, cu cît este mai evidentă irepetabilitatea substanțială a fiecărui model apărut într-un moment și într-un loc real. Din această convingere se naște o alternativă: ori nimic din această ființă compactă și unitară și continuă nu se repetă, și atunci viitorul este total imprevizibil și e totuna dacă te încrezi sau nu fluxului întîmplărilor dominate, în linii mari, de un destin orb; ori cel puțin unele componente rămîn autonome, și pentru asta se pot izola ca adevărate variabile ale unei funcții, și atunci un tratament adecvat, fie și matematic, trebuie să permită formularea de ipoteze de previziuni posibile și oricum raționale. Cu alte cuvinte, dacă un proces este conceput ca unitar și în același timp autonom, el poate fi reprezentat ca ceva continuu, și asta înseamnă că posedînd informații asupra situației sale la momentul A și asupra unei situații succesive la momentul B este totdeauna posibil să se formuleze ipoteza interpolării unei situații intermediare între A și B

și extrapolarea unei situații anterioare momentului A și uneia posterioare momentului B. Prin urmare, și în istoria artei este posibil să se izoleze variabilele și să fie tratate ca susceptibile interpolări și extrapolări: activitatea unui artist de la început pînă la sfîrșit; un procedeu tehnic comun mai multor artiști și mai multor etape; o formulă iconografică; o temă sau o structură tematică; o structură formală; o idee călăuzitoare. Din acest punct de vedere, pașii făcuți pînă acum nu sînt mulți, chiar dacă Gramsci, încă din anii 1929 și 1935[11], își pune problema felului în care să transforme cultura artistică a unei țări și prin urmare, implicit, a modului în care să-i valorifice în termeni științifici istoria. De fapt, încercările de a formula ipoteze de previziune au rămas aproape inexistente[12]: un obstacol este complexitatea fenomenului artistic și prin urmare marele număr de variabile de care trebuie să ținem seama, dar a fost și este un obstacol ideologia „creativității" și prin urmare a imprevizibilității prin definiție a expresiei artistice, tot așa precum subînțelesul (chiar dacă adesea neacceptat în cuvinte) postulat de noblețea sa. Și totuși, în civilizația de masă, în care vrînd-nevrînd sîntem închiși, chiar și formele-obiect din lumea artei se pot supune analizelor statistice și ipotezelor de previziune, și cum azi e posibil să prevezi vitregiile timpului chiar dacă nu e posibil să prevezi forma exactă a unui singur nor, pentru viitor, teoretic *trebuie* să fie posibil să prevezi marile linii ale comportamentului uman chiar pe versantul producției formelor-obiect cu caracter artistic vital. În rest, ajunge să te gîndești la cei care dețin obiecte artificiale, obiecte artificiale ei înșiși, cum sînt prin definiție orașele și împrejurimile lor: limitele lor sînt previzibile în proporția limitelor de creștere a ori-

[11] *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.

[12] Face excepție fascicolul revistei "I Futuribili" (VI, 1972, nr. 42–43) închinat temei *Arta mîine* (sub îngrijirea lui M. VOLPI ORLANDINI). Aceeași revistă publicase înainte un fascicol închinat *Viitorului patrimoniului artistic și natural italian* (nr. 30–32, V, 1971).

cărui sistem fizic; este sigur că în limitele lor este cuprinsă și orice posibilitate de dezvoltare a acelei „culturi a obiectelor" din care formele-pilot obiectuale fac, evident, parte.

Bibliografie

Pentru o istorie generală a esteticii rămîne fundamentală a doua parte a *Esteticii* lui B. Croce (v. mai jos) și foarte vasta bibliografie de referință. Pentru o istorie a esteticii moderne, cfr. G. MORPURGO TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960. O bibliografie a studiilor mai recente se poate găsi în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. V, Veneția – Roma, Istituto per la Callaborazione culturale, 1958, p. 67–110, rubrica *Estetică*; în enciclopedia *Le Muse*, vol. IV, Novara, De Agostini, 1965, rubrica *Estetică*. Să se consulte în sfîrșit actele Congresului internațional de estetică, desfășurat la București în septembrie 1972. Pe plan teoretic rămîn oricum fundamentale pentru direcția idealistă:
B. Croce., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1901 și edițiile următoare; ID, *Breviario de estetica*, ibid., 1913; *Poesia*, ibid; 1935; G. GENTILE, *La Filosofia dell'arte*, Florența, Sansoni, 1937. Pentru direcția pragmatistă: J. DEWEY, *Arte come esperienza*, Florența, La Nuova Italia, 1951 (ed. engleză 1934). Pentru direcția materialist-istorică: G. PLEHANOV, *L'art et la vie sociale*, Paris, Editions Sociales, 1949 (scrieri în parte elaborate între 1885 și 1912, precedate de două studii de J. FRÉVILLE); K. MARX – F. ENGELS, *Sur la littérature et l'art* (fragmente alese sub îngrijirea lui J. FRÉVILLE), Paris, Editions Sociales, 1945; alte culegeri publicate în italiană (dar de mai mici dimensiuni): sub îngrijirea lui V. GERRATANA. Milano, Feltrinelli, 1954; sub îngrijirea lui C. SALINARI, Bari, Laterza, 1967; LENIN, *Sur la littérature et l'art* (fragmente alese sub îngrijirea lui J. FRÉVILLE), Paris, Editions Sociales, 1957; G. LUKACS, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma, Editori Riuniti, 1958; A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950; G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960; G. LUKACS, *Estetica* (2 vol.), Torino, Einaudi, 1970. Pentru indicații ulterioare este util să se consulte „NAC" nr 8/9 septembrie 1973, fascicol în întregime închinat subiectului „marxismul și critica de artă". Pentru direcția semiologică o vastă bibliografie este culeasă de U. ECO, *Le Forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, dar să se vadă și revista „VS", Milano, Bompiani. Important este T. MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, Torino, Einaudi, 1974 (în special pentru conceptul de *iconicitate*). În semiotică s-au unit studii lingvistice structuraliste și studii bazate pe teoriile științifice ale informației și comunicației.

Cea mai importantă încercare de a pune bazele esteticii și cibernetici este a lui A. MOLES, *Teoria dell' informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici, 1969 (ed. franceză 1958). Rămîn totuși fundamentale pentru o apropriere științifică lucrări specializate: I. R. PIERCE, *La Teoria dell'informazione*, Milano, Mondadori, 1963 (ed. engleză 1961); J. L. ARANGUREN, *Sociologia della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1967; L. ANCONA, *Dinamica della percezione*, Milano, Mondadori, 1970; M. CESA-BIANCHI — A. BERETTA — R. LUCCIO, *La Percezione*, Milano, Angeli, 1970.

Refuzul „comercializării" a fost teoretizat diferit: H. ROSENBERG, în *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani, 1967 (ed. engleză 1964) a relevat caracterul de consum asumat de producția artistică așa-zis de avangardă. Succesiv în Italia și în Franța (cu „contestarea" din mai '68) largi șiruri de artiști au căutat salvarea (culturală) în refuzul de a ajunge la opere finite și respingerea pieței burgheze. Între italieni se caută acum să se păstreze această poziție. E. MARI (cfr. *Il Consumo dei segni*, în „Fuoricampo", nr. 1, mai 1973).

Despre diferența între mesajul obiectual și mesajul secvențial v. C. MALTESE, *Questioni di metodo*, în „Annali della Facoltà di Lettere e Magistero dell'Università di Cagliari", XXV, 1957, pp. 9—51; L. GRASSI, *Nota sul motivo del racconto simultaneo*, în *Scritti in ricordo di G. Baldini*, pp. 131—142, Roma, Ed. Storia e Letteratura, 1972; și iarăși C. MALTESE, *Semiologia del messaggio oggettuale*, Milano, Mursia, 1970.

Criza *culturii obiectelor* și încercarea substituirii ei cu o cultură a formelor labile a fost pentru prima oară scoasă în evidență cu o documentație precisă de o cercetare condusă de C. MALTESE la Universitatea din Genova. Cfr. rezumatul sumar în „NAC" nr. 11, noiembrie 1972. Cfr. iarăși C. MALTESE, *Attività formante globale e critica dell'oggetto-forma*, în „L'uomo e l'arte" nr. 8, aprilie 1972, pp. 5—10; și din același articol apărut în „Revue d'Histoire de l'Art", București, 1973.

Despre conceptul de istorie de artă, cfr. G.C. ARGAN, eseu inaugural în revista „Storia dell'arte", nr. 1/2, 1969, p. 5—36. Despre raportul între critica de artă și istoria de artă și despre funcția gustului ca medium între forma-model și forme pilotate rămîn fundamentale: L. VENTURI, *Il gusto e l'arte*, în „L'Arte", 1927, XXX, pp. 64—79; ID, *Croce e le arti figurative*, în „l'Arte", 1934, XXXVII, pp. 258—264; ID., *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. engleză 1936).

Despre binecunoscuta opoziție între *limbă* și *cuvinte* și pentru alte probleme de bază ale lingvisticii, cfr. mereu fundamentala carte (elaborată între 1894 și 1911) de F. DE SAUSSURE, *Corso di lingvistica generale* (cu introducere, traducere și comentarii de T. DE MAURO), Bari, Laterza, 1968.

Capitolul II

ADMINISTRAREA TERITORIALĂ A OBIECTELOR DE ARTĂ

Considerații generale

Întrucît obiectele de artă nu au picioare, e limpede că atunci cînd am pus întrebarea „cum au ajuns pînă la noi", ea avea o semnificație mai mult temporală decît spațială; și totuși nu încape îndoială că pentru fiecare dintre noi micul sau marele interes pe care-l avem pentru operele de artă pornește în majoritatea cazurilor din casa noastră, de pe pereții pe care de copii am văzut o pictură, din colțul în care am văzut o sculptură, o statuetă sau un bust, sau măcar de teracotă. Aceste obiecte au ajuns efectiv la noi după ce ne-am născut, pe măsură ce părinții noștri le-au achiziționat, sau ajunseseră în casă înainte de a ne naște. Mai tîrziu, le-am văzut mișcîndu-se și schimbîndu-și locul, le-am dus din casă noi înșine ori chiar noi le-am sporit numărul. O experiență independentă și oricum mai tîrzie, referitoare la aceea a primelor obiecte de artă, este cea a ambianței arhitectonice: ea începe odată cu modul în care am rezolvat problema proporționării spațiilor casei noastre sau a alteia (înălțimea, lungimea și profunzimea camerelor, a ușilor, a ferestrelor, a scărilor etc.), ori a aspectelor decorative pe care le-am descoperit aici. În orice caz, cu foarte rare excepții (de căutat mai ales pe continentul nord-american), casa nu a urmat, nici nu e destinată să urmeze mutările noastre: întorcîndu-ne pe locurile natale putem constata dispariția bătrînei case părintești, a bisericii, a școlii, dar nu ne

va trece vreodată serios prin cap că ar fi putut fi transferate în altă parte. Sau putem, întorcîndu-ne, să constatăm că biserica a fost golită de multe picturi şi obiecte în afară de unele, ca de exemplu unele statui din anumite firide sau unele pînze executate special pentru anumite nişe încadrate, construite deasupra altarelor. În casă putem constata că a rămas la locul lui un ciocănaş de bronz care împodobea poarta, la şcoală putem găsi neatins amoraşul de marmoră care împodobea mica grotă din grădină. Îmi dau seama că încep să iau în consideraţie cazuri oarecum norocoase: o casă şi o biserică într-un stil preţios şi puţin aulic (chiar dacă, fără îndoială, *démodé*), o şcoală cu siguranţă atrăgătoare fie chiar şi ea *démodé* şi, mai ales, de o rară „căldură umană". Oricum, exemplificarea slujeşte, în definitiv, mai ales ca să facă dreptate terminologiei birocratice care distinge operele de artă în *imobile* (şi e cazul monumentelor şi arhitecturii, oricare ar fi complexitatea lor), *imobile prin destinaţie* (şi e cazul picturilor şi sculpturilor, înţelegînd şi ciocănaşele, în mod expres destinate să împodobească casa, biserica, şcoala); *mobile* (şi e cazul tuturor celorlalte obiecte de artă).

Ţinînd seama de circulaţia relativă a obiectelor de artă exemplificată aici mai sus, pe drept cuvînt putem spune că în majoritatea cazurilor experienţele cu opere de artă trebuie să le facem noi, mergînd să le căutăm, să le observăm, să le studiem unde ar fi de presupus că s-ar găsi. Din acest punct de vedere, practica răstoarnă întrebarea a patra pusă de noi în teorie şi o transformă în următoarea: încotro trebuie să ne îndreptăm ca să intrăm în contact cu operele de artă? Cum să le căutăm şi să le găsim pe cele care ne interesează? Dacă ţinem seama de importanţa răspunsului nostru concret la această întrebare, ne dăm seama de suma enormă de operaţii locomotorii care implică o experienţă artistică puţin mai cuprinzătoare şi prin urmare o reconstrucţie istorică demnă de luat în seamă. Unui bun ghid teoretic trebuie aşadar să-i alăturăm numaidecît o pereche

bună de picioare şi — literal — un bun „Baedeker", adică un vraf întreg de ghiduri turistice de bună calitate.

Ceea ce am spus mai înainte poate părea de la sine înţeles, dar poate părea astfel numai pentru că în mod normal nu ne dăm seama că această cultură a obiectelor, concentrate în sisteme teritoriale stabile, este o cultură tipic occidentală şi, mai ales, tipic *stabilă*. Pentru populaţiile nomade din orice timpuri, o istorie a artei ca istorie a acumulărilor de obiecte imobile sau imobile prin destinaţie a fost totdeauna de neconceput. Nici în cazul cu obiectele mobile nu s-a putut vreodată vorbi de adevărate *colecţii*, ci numai de *tezaure*. Tocmai nomadismul şi starea de continuă migraţie sînt cele care fac atît de dificilă reconstruirea istoriei formelor de artă produse de populaţiile germanice, slave, maghiare şi mongolice în Evul mediu timpuriu, precum şi de marele număr al populaţiilor din Africa neagră şi din continentul nord-american înainte de invazia albilor. Şi tot nomadismul şi stadiul migrator sînt cele care exclud orice posibilitate a unei istorii a arhitecturii pentru multe din aceste populaţii. Cu alte cuvinte, trebuie să ne dăm seama că a scrie o istorie a artei înseamnă să scrii şi o istorie a acumulării şi a concentrării obiectelor cultural semnificative în ariile dominate azi de cele mai mari şi puternice „civilizaţii" stabile (şi prin urmare urbanizate): cele ale albilor, în primul rînd, apoi cele indiene şi chino-japoneze. Dar asta nu e de ajuns: la construcţia unei istorii a artei ideale se opune şi regimul „politic" diferit (politic în sensul cel mai cuprinzător) la care sînt supuse operele de artă în lumea întreagă. Contactul direct cu operele al cercetătorului şi al simplului amator este posibil de fapt acolo unde ele sînt socotite un bun public de care poate beneficia oricine şi în acest scop sînt administrate. Acolo unde din motive religioase ori prin natura particulară sau de elită a proprietăţii, „profanul" nu poate avea acces la examinarea directă a operei, chiar şi cel mai amă-

nunţit şi la zi ghid turistic sau ştiinţific ocoleşte ori nu menţionează nimic şi numai printr-un privilegiu excepţional studioşii acreditaţi pot uneori să treacă acele limite. În occidentul creştin sînt practic inaccesibile multe locuri sacre, multe relicvarii preţioase, nenumărate edificii şi colecţii particulare. În lumea islamică sînt, de exemplu, inaccesibile necredincioşilor toate moscheele Marocului; şi aşa mai departe. O consecinţă evidentă a acestor excluderi este că pentru operele din aceste locuri chiar şi cunoaşterea publică indirectă (reproduceri şi descrieri) este slabă sau absentă. Altă consecinţă este că în fiecare caz destinul operei urmează destinul cultului sau al posesorului particular de care e legat: prin el obiectul este cu gelozie restaurat, păstrat sau conservat, prin el decade sau piere. Inaccesibilitatea duce fatal la obliteraţie publică. În concluzie, trebuie să spunem că istoria artei este nu numai istorie de concentrare şi acumulare de obiecte semnificative în marile arii urbanizate din lume, ci şi că această „istorie" se limitează în mod necesar la ariile unde principiul beneficierii universalizate a operelor a generat o literatură pe potrivă, cît mai puţin descriptivă, şi o organizare publică şi întrucîtva impersonală a conservării, a expunerii, a restaurării şi a păstrării. E uşor să constatăm că înfăptuirea acestui principiu este strîns legată de dezvoltarea statelor moderne şi că de aceea regimul juridic, mijloacele şi procesele de cunoaştere şi distribuire teritorială o obiectelor de artă se află într-o strînsă legătură. Lipsind aceste condiţii, lipseşte şi orice posibilitate de istorie. Şi tocmai profetizînd un asemenea sfîrşit sau, oricum, o transformare radicală a statelor moderne, a fost lansată ipoteza sfîrşitului istorismului şi prin asta ivirea unei ere post-istorice (cfr. Mumford dar şi Orwell).

Unde găsim, oricum, azi, cele mai mari concentrări şi acumulări de opere de artă, fie ele mobíle fie imobíle?

Răspunsul comportă două liste distincte, una pentru operele imobíle sau imobíle prin destinaţie, alta pentru operele mobíle. Furturile mai mult

sau mai puţin legitimate de dreptul de război şi achiziţionările sau achiziţiile paşnice nu au ajuns de fapt decît foarte rar acolo, încît să se treacă la demontarea şi la remontarea în altă parte a unor edificii întregi ori complexe monumentale, în vreme ce opere mobíle prin natură ori de mici proporţii au fost transferate aiurea cu uşurinţă, din raţiuni de conservare.

Pentru fiecare epocă vom indica numai centrele şi localităţile foarte importante, atrăgînd atenţia (dar e aproape de prisos) că o listă completă cu toate localităţile şi toate centrele ar fi cu neputinţă de întocmit, la stadiul actual de organizare a studiilor. Se înţelege că fiecare epocă a avut o soartă diferită în ceea ce priveşte studierea şi critica; totuşi variaţiile cele mai evidente sînt în legătură cu ariile geografice: nici o arie nu a fost studiată în lung şi în lat şi în toată axa timpului ca Europa cu zonele ei adiacente imediate, şi se înţelege cauza. Rasele albe occidentale au inventat *Istoria* şi, prin urmare preistoria, protoistoria şi non-istoria; Europa, aria maximei lor concentrări, şi zonele limitrofe şi apoi cele unde ele au pătruns treptat, treptat, se dovedesc drept cele mai cunoscute. În orice caz, lăsînd la o parte preistoria, Europa şi ariile mediteraneene se dovedesc a fi cele mai bogate în documente în sens absolut.

I. PREISTORIA ŞI PROTOISTORIA

Semnificaţia şi limitele acestor termeni nu au fost suficient limpezite şi savanţii nu au căzut de acord asupra lor. În ceea ce priveşte preistoria, se cuvine în mod normal să indicăm pentru fiece cultură faza care precede sau care este în orice caz lipsită de repertorii scrise (adică elaborate prin sisteme de semne abstracte) în scopul rememorării evenimentelor. În acest cadru se distinge protoistoria ca faza caracteristică de început a prelucrării metalelor, mai ales aramă, bronz şi fier. De fapt, variază metodologic criteriul periodizării: pentru

preistoria foarte timpurie predomină uneori aprecieri ale istoriei pămîntului (epoca glacială etc.), pentru faze mai tîrzii predomină aprecieri de istorie a tehnologiei. Numai metodele recente de măsurare a timpului (carbon 14, dendrocronologie) au oferit elemente mai puţin supuse la aprecierilor subiective. În orice caz, filoanele de dezvoltare determinate variază toate pentru arcurile de timp care le cuprind şi totdeauna în termeni de largă aproximaţie. În ceea ce priveşte trecerea de la preistorie la istoria adevărată şi proprie, chiar şi adaptarea formelor de memorizare prin scris nu constituie o caracteristică definitorie suficientă pentru a se putea vorbi de istorie în loc de protoistorie. Pentru unele popoare primitive se poate vorbi de fapt de forme de memorizare „scrise" deşi este totuşi vorba, hotărît, de culturi evident non-istorice. Mai limpede este distincţia ce provine din înţelegerea că nu fiecare şi oricare formă de înregistrare prin scris determină ivirea fazei istorice, ci numai o memorizare scrisă, compusă din semne abstracte şi constituită într-un sistem „deschis" *însoţită* de o organizare socială centralizată, expansionistă şi exclusivă (azi s-ar numi „totalitară"). Nu din întîmplare apariţia primelor mari sisteme de scriere (cu „literaturile" care le urmează) are loc concomitent cu apariţia celor dintîi mari imperii „istorice". Pentru simplificare, voi enumera cele mai mari concentrări de documente fixe şi de documente mobile aparţinînd atît preistoriei cît şi protoistoriei.

A. DOCUMENTE IMOBILE

1. *Preistoria şi protoistoria europeană*

Exemple semnificative şi foarte cunoscute de mari concentrări de documente inamovibile sînt:

— regiunea Santander (vestita peşteră din Altamira cu picturile sale rupestre este numai una din bogatul complex);

— regiunea Dordogne şi Lot (şi în acest caz vestitele peşteri Lascaux şi Pech-Merle nu sînt de-

cît două dintre exemplele cele mai cunoscute);

— regiunea Mas-d'Azil (Pirineii francezi), unde există de asemenea peşteri cu desene rupestre;

— regiunile Castellon, Albacete şi Teruel (levantul spaniol), presărate cu graffiti şi picturi rupestre;

— regiunile Vingen (Nordfjord), Nuskerud şi Nord-landul norvegian, importante pentru graffiti-le şi picturile rupestre (arta rupestră arctică);

— peştera de la Addaura (Palermo), importantă pentru graffiti;

— muntele Bego (80 000 de incizii rupestre), aproape de Ventimiglia;

— Val Camonica (multe mii de incizii rupestre);

— Stonehenge (Marea Britanie, la nord de Salisbury) vestită pentru dolmenele sale;

— Carnac (Bretania), vestită şi ea pentru dolmenele sale;

— Sardinia, sediu al culturii nuraghilor (principal centru: Barumini);

— Tarxien (Malta) celebră pentru templele sale;

— Skara Brae (insulele Orcade), vestită pentru locuinţele săpate în piatră;

— Biskupin (Polonia) exemplu de oraş cu fortificaţii de lemn;

— Uppsala (Suedia) cu tumulii săi.

2. *Preistoria şi protoistoria extraeuropeană.*

Unele forme de artă megalitică europeană (Stonehenge, Windmil Hill, Obermeilen) îşi au originea, după unii, în Africa de Nord. Totuşi, singurele forme care se pot lega cu certitudine de formele europene cunoscute sînt cele ale inciziilor şi picturilor rupestre, în parte produse începînd cu epoca istorică. Să ne amintim aici cu scop demonstrativ picturile rupestre din deşertul libian (El Awenut) din Fezzan (Akakus), din Tibesti, din sudul algerian (Tassili -n- Ajjer), din Nubia, din Sudan, din Etiopia (Genda Biftu, Acchelé Guzai).

De momente mai tîrzii şi totuşi nu încă atribuite unei epoci istorice ţin ruinele de ziduri şi turnuri în blocuri granitice ale Rhodesiei de Sud, concen-

trate la Zimbabwe, şi obeliscurile oraşului sfînt Aksum în Etiopia.

În Orientul apropiat trebuie semnalate desenele rupestre din regiunile Kilwa (Iordania) şi Gökčay (Armenia) şi frescele de la Catal Höyük (Turcia).

În India, arta rupestră ajunge pînă în secolul al X-lea e.n. Printre foarte numeroasele arii să amintim fortificaţiile în piatră ale colinelor din Mahadeo (India Centrală, în Madhya Pradesh).

Urme de arhitectură megalitică se găsesc în Deccan.

Pentru a completa aceste referinţe pe continentul asiatic, trebuie să admitem că în ceea ce priveşte trecutul său îndepărtat, cunoştinţele actuale nu sînt foarte bogate şi nici organice, cu atît mai mult cînd se trece de la Orientul apropiat la imensele regiuni din Asia Centrală, Orientală (cuprinzînd aici Extremul Orient) şi Sud orientală. Numai în ultimele decenii cunoştinţele despre trecutul îndepărtat al Asiei Centrale au crescut extraordinar datorită aportului arheologiei sovietice, şi, în ceea ce priveşte China, datorită aportului arheologiei chineze. Mulţumindu-ne aici, în orice caz, cu o aproximare calculată, vom spune numai că centrele cele mai semnificative de monumente preistorice şi protoistorice se găsesc (ca de obicei, dealtfel), în văile marilor fluvii: Tigrul, Eufratul, Indul, Huang Ho (Fluviul galben). Vom aminti de aceea cel puţin Tell Halaf (Siria); Assur, Sammara, Ur (Irak); Susa (Iran); Mohenjo-daro, Harappa (Pakistan); An-yang, Chukut'ien, Cheng-Chou (=Ao) Yang-shao (Hunan, Pan-po (Shensi), Lung-shan (Shantung) (China). În Asia Centrală, în schimb, localizarea documentelor (în general morminte) se leagă adeseori de văile rîurilor care se varsă în lacuri mari (regiunea Kwarezm la sud de lacul Aral), uneori pe podişuri propriu-zise sau complexe montane (regiunea Altai, cu vestitul centru de la Pazyryk). Dar în Kwarezm apar mai ales morminte cu gropi, în vreme ce în Altai morminte sub formă de tumul (cunoscutele „kurgan"). Alte urme se găsesc în fîşia ce cuprinde marile drumuri de caravană şi care în etapa istorică a

dat loc aşa-zisului „drum al mătăsii" şi cunoscutelor peşteri pictate de la Qizil, Turfan, Tunhuang (Turkestanul oriental chinez).

În Australia şi în insulele din Oceania urme de artă rupestră au fost semnalate cam peste tot, de un interes aparte fiind cele din Noua Guinee. La limitele protoistoriei, să amintim vestitele sculpturi megalitice din insula Paştelui.

În continentul american, mărturiile preistorice sînt extraordinar de dispersate, ba chiar răspîndite aproape peste tot — arta rupestră — cu prevalenţă a tehnicilor inciziei — în nord şi a picturii în sud. În orice caz, documentele, din punct de vedere cronologic, îşi au originea în epoci care durează pînă la cucerirea albilor şi uneori pînă la date mult mai recente. Putem să indicăm însă în regiunile septentrionale din Arizona şi New Mexico maxima concentrare de *pueblos*. În vecinătatea acestora sînt vestitele *pueblos* din Mesa Verde, din extremul sud al statului Colorado. În răsărit sînt în schimb concentrate mai ales în Ohio, tumuli provenind din culturile Adena şi Hopewell. Între aceştia, să amintim, în Adams County, Marele tumul al Şarpelui, aşa-numit pentru forma lui (e lung de 400 metri şi poate fi văzut bine numai din avion) şi care, firesţe, trebuie enumerat printre inspiratorii unor manifestări artistice contemporane născute în S.U.A. (*land art*).

În ceea ce priveşte restul continentului american, în vreme ce în regiunile care se întind din Mexic (statul Sinaloa) pînă în Nicaragua, cele mai importante mărturii ţin de marile state precolumbiene, toate putînd fi grupate unitar în preistoria meso-americană; în sudul Americii cele mai importante monumente, preincase şi incase, se pot grupa toate în sfera aşa-zisei „protoistorii andine", şi aproape toate se află în actualul Peru.

Cele mai mari monumente ale culturilor mesoamericane (socotite protoistorice chiar dacă viaţa lor se prelungeşte cronologic pînă la cucerirea spaniolă, adică pînă în secolul al XVI-lea, şi chiar dacă în ele s-a dezvoltat o scriere prin caneluri), sînt răspîndite mai ales în Mexic, în districtele fe-

derale din Vera Cruz şi Tabasco în Yucatán, în Sati de Chiapas, în Campeche, Oaxaca, în sfîrşit abundă în toată Guatemala şi în Honduras, unde cel mai mare centru e constituit din ruinele de la Copan.

Trecînd la culturile andine, să amintim vestitul Machu Pichu, citadela megalitică situată la 2 500 metri altitudine, şi urmele de la Cuzco, ruinele de la Chavin de Huantar, de la Chanchan (coasta de nord, departamentul Libertad), de la Moche, de la Pachacàmac, de la Cajamarquilla şi în sfîrşit, din Pampa di Pallpa (Peru de sud), misterioasele urme întinse pe kilometri în nisip şi interpretate drept calendar astronomic ori, şi mai fantezist, drept cîmp de aterizare pentru marţieni.

Resturi megalitice se găsesc la San Agustín (Columbia), la Tiahuanaco (Bolivia), în insulele lacului Titicaca. Tumuli de cochilii (sambaqui) se găsesc în schimb în mare număr pe coasta atlantică a Braziliei, de la statul Parà la statul Ceará.

B. DOCUMENTE MOBÍLE

Pentru obiectele mobíle se poate indica, după cum urmează, o listă sumară de centre de colectare (muzee, colecţii).

1. *Preistoria şi protoistoria în general*

Marile colecţii publice care cuprind documente preistorice provenind din toate sau din marea majoritate a culturilor umane sînt foarte rare; dealtfel e foarte greu să facem o demarcare netă între monumentele şi ariile în care scrierea ca formă de memorizare e absentă şi cele în care e prezentă; în acelaşi timp însă, a existat totdeauna o anume continuitate între studiul culturilor preistorice propriu-zise şi cel al culturilor aşa-numite de „interes etnologic". De aceea, foarte des, chiar în muzee, se trece aproape fără să se bage de seamă de la documente cu precădere arheologice şi numai rar artistice ale culturilor preistorice la

cele non-arheologice şi mai puţin frecvent artistice ale culturilor etnologice şi în sfîrşit la cele care privesc antropologia sau de-a dreptul istoria naturală.

Între cele mai mari colecţii trebuie să amintim după cum urmează:

Paris, Musée de l'Homme; Berlin, Staatlichenmuseen, Museum für Vor- und Frühgeschichte (Muzeul de preistorie şi protoistorie), Museum für Völkerkunde (Muzeul etnografic); Roma, Muzeul Preistoric şi Etnografic Luigi Pigorini; Londra, British Museum, National History Museum; New York, Brooklin Museum şi Museum of Primitive Art.

2. *Preistoria şi protoistoria europeană*

Pentru obiectele provenite din regiunile spaniole sînt fundamentale Muzeul de preistorie din Santander şi Museo Arqueológico Nacional din Madrid. Pentru regiunile franceze sînt fundamentale Musée National de Préhistoire din Les Eyzies şi Musée des Antiquités Nationales de France din Saint-Germain-en-Laye.

Mare parte din obiectele provenind din regiunile scandinave sînt adunate în muzeele naţionale din Copenhaga, Oslo şi Stockholm.

Bronzurile nuragice au cel mai mare muzeu al lor în Museo Nazionale din Cagliari. Documente importante sînt adunate în Muzeul Naţional din La Valletta, Malta.

Colecţii importante sînt la Brno (Muzeul Morav), la Belgrad (Muzeul naţional), la Siracuza (Muzeul naţional).

Este necesar să precizăm că obiectele de artă apărute pentru prima oară din culturile celtice şi apoi din cele nord-germanice şi din toate celelalte privind epoca marilor migraţii din antichitatea tîrzie şi a evului mediu european timpuriu constituie pînă la o anumită dată (diferită pentru fiecare din acele culturi) documentaţia unei preistorii care se confundă cu protoistoria şi cu istoria şi se prelungeşte cronologic pînă în secolele IV—V era noastră, cînd vaste imperii „istorice" apăruseră, în-

floriseră și dispăruseră. Pentru faza mai tîrzie a acestor culturi, colecțiile cele mai bogate sînt, încă odată, la Saint-Germain-en-Laye, la Londra în British Museum, în Muzeele naționale din Copenhaga, Oslo, Stockholm și Visby, în Muzeul arheologic național din București, în Muzeul arheologic din Budapesta.

3. *Preistoria și protoistoria extraeuropeană*

Obiectele provenind din culturile Africii sînt adunate în mare număr în multe muzee europene (și în afara celor citate mai sus pentru importanța lor generală) mai ales la Basel, Museum für Völkerkunde (Muzeul de etnografie); Neuchâtel, Musée d'Etnographie; Tervuren (Belgia), Musée Royal de l'Afrique Centrale (fundamental pentru regiunile fostului Congo, azi Zair); Hamburg, Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte (important pentru culturile Benin); Londra, British Museum (fundamental pentru culturile Benin).

În statele post-coloniale de azi ale Africii, cele mai semnificative colecții de semnalat sînt în muzeele din Kinshasa (Zair), Yaoundé (Camerun), Ife (Nigeria), Abidjan (Coasta de Fildeș), Freetown (Sierra Leone), Conakry (Guineea), Addis Abeba (Etiopia).

Obiectele cu referire la preistoria și protoistoria Asiei sînt adunate în nenumărate muzee statale, universitare și locale ale diferitelor republici sovietice, și în alte cîteva muzee din Europa, Iran, India, China și Japonia. Totuși, dintre muzeele sovietice, cel mai important este, de departe, Muzeul Ermitaj din Leningrad care, împreună cu Muzeul Național rus din Leningrad, este fundamental mai ales pentru arta populațiilor de stepă.

Culturile preistorice și protoistorice asiatice sînt de obicei bine reprezentate și în următoarele muzee: Ierusalim, Muzeul arheologic; Ankara, Muzeul arheologic; Teheran, Muzeul arheologic; New Delhi, Museum of Central Asian Antiquities; Roma, Muzeul de artă orientală.

Fundamentale pentru aria chino-japoneză sînt: Paris, Muzeul Cernuschi; Beijing, Palatul Muzeelor;

Pan-po (Shensi), Muzeul arheologic; Tokio, Muzeul Național și Muzeele Arheologice și Etnologice ale Facultății de Litere din cadrul Universității din Tokio și ale Universității din Kokugakuin; Tokio, Muzeul Etnografic din Hoya.

Obiectele provenind din culturile Australiei și Oceaniei sînt adunate în mare număr în muzeele de importanță generală deja semnalate (Paris, Berlin, Roma, Londra, New York), totuși au o importanță specială următoarele colecții:

— în Europa: Leyda (Olanda), Rijksmuseum voor Volkenkunde (Muzeul regal de etnologie); Hamburg, Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte (Muzeul de etnologie și preistorie); München, Staatliches Museum für Völkerkunde (Muzeul de stat de etnologie); Cambridge (Marea Britanie), Museum of Archeology and Etnology (Cambridge University); Copenhaga, Nationalmuseet (Muzeul național) secția etnologică; Stockholm, Etnografiskamuseet;

— în S.U.A.: Honolulu (Hawai), Bernice Bishop Museum (mai ales pentru culturile din Polinesia); New York, Museum of Primitive Art; Cambridge (Mass.), Peabody Museum of Archeology and Ethnology (Harvard University); Salem (Mass.), Peabody Museum;

— în Australia să amintim în sfîrșit Sidney, Art Gallery of New South Wales;

— pentru continentul nord-american se pot indica puține colecții speciale pentru preistorie și protoistorie, dincolo de cele cu caracter general amintite pînă acum: Toronto (Ontario, Canada), Royal Ontario Museum; New York, Museum of the American Indian; Tucson (Arizona), Arizona State Museum;

— pentru America centrală să amintim fundamentalul Museo Nacional de Arqueología din Mexic și Museo Nacional de Arqueología y Etnología din Guatemala. Coborînd spre sud să citățm: Bogotá (Columbia), Museo Del Oro și Museo Arqueológico Nacional; Quito (Ecuador), Museo Etnográfico de la Universidad Central; Lima (Peru), Museo Nacional de Antropología y Ar-

queología şi Museo Arqueológico „Rafael Larco Herrera"; La Paz (Bolivia), Museo de Arqueología; Rio de Janeiro (Brazilia), Museu Nacional; São Paulo (Brazilia), Museu Paulista; Santiago (Chile) Museo Arqueológico.

II. ANTICHITATEA

Dacă acest concept de „preistoric" şi „protoistoric" este problematic, atunci conceptul de „antic" este şi mai elastic şi în esenţă scapă unei definiţii precise. În linii mari, există o convenţie acceptată pe scară largă că antichitatea s-ar sfîrşi în cele trei secole care se interpun între răspîndirea creştinismului (şi victoria sa asupra imperiului roman) şi răspîndirea victorioasă a islamismului în Asia, Africa şi Europa.

Limitele astfel fixate pentru antichitate pot de fapt să se extindă peste toată Eurasia pentru că şi în Orientul mijlociu şi în Extremul orient asiatic (India, China, Asia de sud-est, Japonia), islamismul şi budismul constituie stindardele religioase de forţe care tulbură, extinzîndu-se spre est, statele formîndu-se sub semnul confucianismului sau (ca în Japonia) al păgînismului (shinto).

Acceptînd această schematizare, culturile din Africa, în mare parte, din Oceania şi cele două Americi nu au încă un ev istoric „antic" nici unul „mediu" şi trec direct de la protoistorie la istorie modernă, al cărei început este anunţat de apariţia şi cuceririle omului alb european sau europenizat.

Ţinînd seama de aceste premise, care au scopul numai de a atrage atenţia cititorului asupra necesarei aproximaţii, relativităţi şi elasticităţi a informaţiilor care urmează, vom indica sumar cele mai mari şi mai vestite concentrări de monumente şi documente imobíle şi mobíle ale celor mai antice şi mai mari „civilizaţii" cunoscute: egipteană, minoico-miceniană, hitită, asiriană, accadică, sumeriană, iraniană, fenicio-punică, greacă, etruscă, romană şi elenistico-romană. La acestea trebuie

să adăugăm însă civilizaţiile Indiei, înfloritoare între cucerirea arienilor (mileniul II î.e.n.) şi prima invazie islamică (711), şi cele ale Chinei, înfloritoare între începutul dinastiei Chou (secolul al XI-lea) şi stăvilirea expansiunii T'ang de către arabi şi turci, în bătălia de la Talass în 751. În Asia de sud-est şi Japonia lipsesc vestigiile istorice ale evului antic şi intră în istorie numai din secolul al V-lea e.n. o dată cu asimilarea budismului.

A. CIVILIZAŢIA EGIPTEANĂ

1. *Ruine şi monumente de seamă*

Întreaga vale a Nilului, pînă aproape de a şasea cataractă (ruinele de la Meroë), este presărată cu monumente, fie chiar şi cu o frecvenţă mai slabă. Să amintim printre localităţile principale, de la nord la sud: Gizeh, Saqqara, Memfis, Medinet el Fayum, Tell-el-Amarna, Abydos, Aswan, Karnak, Luxor, Teba cu vestita Vale a Regilor şi cea mai puţin cunoscută Vale a Reginelor (Deir-el Bahri şi Biban-el-Muluk), File, Abu Simbel (aceste ultime zone sînt vestite prin inundaţia suferită din cauza digului de la Aswan şi tentativele, care au urmat, de salvare a templelor, prin transferare, cu ajutorul organizaţiilor internaţionale).

2. *Muzee şi colecţii*

Cairo, Muzeul egiptean (fundamental); Paris, Louvre; Torino, Muzeul egiptean; Londra, British Museum; Berlin, Muzeele de stat.

B. CIVILIZAŢIA MINOICO-MICENIANĂ (SAU CRETANO-MICENIANĂ)

1. *Ruine şi monumente*

Micene (Acropole; mormintele Atrizilor); Tirint (Acropole); Knossos, Festo, Aghia Triada (insula Creta).

2. *Colecţii şi muzee*

Iraklion (Creta), Muzeul arheologic (fundamental pentru documentele minoice); Atena, Muzeul arheologic naţional.

C. CIVILIZAŢIA HITITĂ

1. *Ruine şi monumente*[1]

Hattusa (Boghazköy) la est de Ankara; Yazilikaya; Kanis (Kültepe), lîngă Boghazköy; Karatepe; Zinjirli (Sam-al); Ugarit (Ras Shamra).

2. *Colecţii şi muzee*

Ankara, Muzeul arheologic; Paris, Louvre; Istanbul, Muzeul arheologic.

D. CIVILIZAŢIILE MESOPOTAMICE (ASIRIANĂ, ACCADICĂ, SUMERIANĂ)

1. *Ruine şi monumente*[2]

Khorsabad (Dūr - Sarrukīn); Ninive (Quyuniq); Nimrud (Kalah); Assur (Qal'at Šerqat); Babilonia (Bābili); Uruk (Warka); Ur (Muquyyar).

2. *Colecţii şi muzee*

Londra, British Museum; Paris, Louvre; Bagdad, Irak Museum; Berlin, Muzeele de stat.

E. CIVILIZAŢIA IRANIANĂ

1. *Ruine şi monumente*

Regiunile fîşiei nord-occidentale şi occidentale a Iranului sînt bogate în reliefuri şi desene din mormintele rupestre ale mezilor şi ale achemenizilor (Azerbaidjan, Kurdistan, Luristan, Khuzistan,

[1] Toate în Turcia de astăzi (între paranteze denumirea actuală).

[2] Toate în Irakul de azi (de la nord la sud; între paranteze denumirile actuale).

Fārs). Să amintim pe cele vestite ale lui Darius I la Naqš-i Rustam. Dintre vestigiile de oraşe nu trebuie uitate cele din Susa; nimic nu egalează totuşi ruinele imperiale de la Pasargade şi mai ales de la Persepolis (Parsa), în regiunea centro-meridională a Fārs-ului.

2. *Colecţii şi muzee*

Teheran, Muzeul arheologic; Paris, Louvre; Berlin, Muzeele de stat.

F. CIVILIZAŢIA FENICIANO-PUNICĂ

1. *Ruine şi monumente*

În afara urmelor răspîndite în Siria meridională, în Liban (de ajuns să amintim centrele de la Sidon şi Tyr), şi modestele ruine de la Cartagina (Quart Hadast, Tunisia), a cărei distrugere, faptă a romanilor, a fost probabil totală, ruinele cele mai însemnate sînt în Sardinia şi mai precis la Nora şi Tharros.

2. *Colecţii şi muzee*

Beirut, Muzeul naţional; Tunis, Muzeul Bardo; Cagliari, Muzeul National; Allep, Muzeul Naţional.

G. CIVILIZAŢIILE „CLASICE": GRECIA

1. *Ruine şi monumente*

Întreaga peninsulă greacă cu insulele respective, coasta occidentală a Anatoliei, insulele Egee, Magna Grecia şi Sicilia orientală sînt presărate cu urme mai mult sau mai puţin impunătoare ale civilizaţiei elenice arhaice, cu cele din era zisă „clasică" prin antonomază, şi în sfîrşit cu cele ale civilizaţiei elenistice care, limitată în occident de puterea punică şi de cea romană, s-a propagat, începînd din 330 î.e.n., spre orient pe coastele Asiei Mici şi apoi, prin Siria, în Mesopotamia şi din nou în Iranul meridional pînă în actualul

Pakistan unde a dat loc culturii (şi artei) de la Gandhara. Încă din primele două faze, civilizaţia greacă şi-a pus pecetea pe întregul bazin mediteranean oriental şi în mare parte pe cel meridional (sporadic pe cel occidental), nu fără să influenţeze asupra dezvoltării civilizaţiei etrusce şi romane şi a culturilor italice. În faza elenistică, civilizaţia greacă a pregătit calea spre est a expansiunii imperiale romane, expansiune care a dat naştere formelor denumite în mod obişnuit elenistico-romane şi ajunge pînă la Bizanţ. Din această cauză, este extrem de dificil să rezumăm, într-o scurtă listă cronologică organizată, urmele care mai supravieţuiesc astăzi dintr-un imens şi milenar proces de unificare culturală, ale cărui documente pot avea valori de prim ordin şi la care participăm şi astăzi. Oricum, o listă sumară a centrelor cu monumente mai de seamă trebuie să înceapă în mod necesar din Anatolia, şi mai precis de la colina din Hissalik, unde a găsit Schliemann urmele anticei Troia. În peninsula anatolică, coborînd spre sud, un relief de primă mărime păstrează ruinele de la Pergam, Efes şi Milet.

În Italia meridională să amintim Cuma, Paestum (Posidonia), Taormina, Siracusa, Selinunte, Agrigento.

În peninsula greacă nu pot fi uitate Delfis, Eleusis, Atena (cu Acropole şi Agora), Corint, Olimpia.

În insule să amintim Egina, Delos şi Rodos.

Pe coasta meridională şi orientală a Mediteranei, luînd-o spre est: Cirene, Alexandria, Antiohia. Luînd-o spre interiorul Asiei mici: Palmira, Dura Europos, Seleucia pe Tigru, Apamea.

2. *Colecţii şi muzee*

Aproape fiecare centru apărut pe ariile investite de lumea elenică şi aproape fiece mare capitală „occidentală" se poate lăuda cu documente mai mult sau mai puţin de seamă ale civilizaţiei greceşti. Colecţiile fundamentale, de obicei, sînt: Atena, Muzeul arheologic naţional; Londra, British Museum; Paris, Louvre; Berlin, Muzeele de

stat; Istanbul, Muzeul arheologic; Palermo, Muzeul arheologic naţional; München, Antikensammlungen; Neapole, Muzeul arheologic naţional; Siracusa, Muzeul arheologic naţional; Florenţa, Muzeul arheologic.

H. CIVILIZAŢIILE „CLASICE": ETRURIA

1. *Ruine şi monumente*

Urme de centre urbane etrusce găsim, urcînd penisula spre nord, la Veio (lîngă Roma), Cerveteri, Tarquinia, Vulci, Orvieto, Chiusi, Perugia, Vetulonia, Volterra, Arezzo, Marzabotto şi în multe alte localităţi. Un caracter de neasemuită importanţă prezintă totuşi necropolele de la Cerveteri şi mai ales de la Tarquinia.

2. *Colecţii şi muzee*

Cea mai mare colecţie de documente etrusce există în Muzeul Villa Giulia la Roma, importantă pentru Etruria meridională. Să amintim însă şi Muzeul Gregorian al Vaticanului şi Muzeul naţional din Tarquinia. Pentru Etruria septentrională să menţionăm, printre atîtea altele: Florenţa, Muzeul arheologic; Chiusi, Muzeul Civic; Bologna, Muzeul Civic; Ferrara, Muzeul arheologic naţional.

I. CIVILIZAŢIILE „CLASICE": ROMA

1. *Ruine şi monumente*

Nesfîrşitele extinderi atinse de Imperiul roman înainte de căderea lui implică o impresionantă răspîndire de centre locuite şi prin urmare de ruine şi documente, care merg din Bretania în Anatolia, din Maroc în Renania: să enumăr amănunţit acele centre aici ar fi inutil fără să mai spunem obositor. Şi firesc ar trebui să coborîm din acele localităţi în care au fost găsite obiecte puse în circulaţie prin comerţ sau prin migraţiile lumii antice, localităţi care merg din Scandinavia şi

Finlanda pînă în inima Africii ori de-a dreptul pînă la porţile meridionale ale Indochinei. Ţinîndu-ne de o indicaţie sumară, nu încape îndoială că în fruntea listei trebuie să aşezăm mai înainte de toate Roma însăşi, incomparabilă, prin bogăţia şi extinderea monumentelor, cu oricare alt centru al romanităţii. Numaidecît după aceea, chiar dacă se află la mare distanţă, trebuie să amintim „a doua Romă", adică Constantinopolul.

Chiar lîngă Roma apoi, trebuie menţionate un lanţ de localităţi bogate în mărturii monumentale: Ostia antică; aşa numitele „castele romane", în primul rînd cu ruinele de la Tusculum; Tivoli, cu Villa Adriana; Palestrina, cu Sanctuarul Fortunei Primigenia; Anzio, cu vestitele „grote ale lui Nero".

Mai la sud găsim Minturno. În Abruzzi se află Sepino. Şi mai la sud, soarta a vrut ca o întreagă ţesătură de centre urbane să fie conservate pentru aproape şaptesprezece secole sub lava erupţiilor Vezuviului oferind cu Pompei, Herculanum şi Stabia, cel mai bogat şi complet ansamblu de documente, cum nici măcar în Roma însăşi nu e cu putinţă să admiri.

Să amintim, în sfîrşit, cîteva dintre atîtea alte centre din care s-au conservat evidente vestigii şi unde lopata arheologilor a trudit să obţină veşti mai ample: Volubilis, Timgad (Tamugadis), Ghirza, Leptis Magna, Cirene, El Faiyum în nordul Africii; Segovia şi Tarragona în Spania; Orange, Arles, Saint Remy, Nîmes în Provenţa; Vienne, Lyon, Autun, Luteţia (Paris) în Franţa de centru şi de nord; Colonia şi Treviri în Renania; Torino şi Aosta în Piemont; Sirmione, Brescia, Verona, Aquileia, Trieste în Italia de Nord; Pola în Istria; Spalato în Dalmaţia; Atena şi Salonic, Nicea, Pergamos, Efes, Milet, Magnesia, Hierapolis (Pamukkale), Seleucia (Samandag), Antiochia (Antakia) în Grecia şi în Anatolia; Palmira şi Dura Europos în Siria; Baalbek în Liban; Gerasa şi Petra în Iordania.

2. *Colecţii şi muzee*

Cele mai mari colecţii sînt: Roma, Muzeele Capitoline, Muzeul naţional roman, Muzeele Vaticanului, Muzeul Profano Lateranense; Neapole, Muzeul arheologic naţional; Istanbul; Muzeul arheologic; Berlin, Staatliche Museen; Londra, British Museum; Paris, Louvre; Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales; Atena, Muzeul arheologic naţional; Madrid, Museo Arcehológico Nacional; Damasc, Muzeul naţional; Viena, Kunsthistorisches Museum; Tunis, Muzeul naţional Del Bardo; Tripoli, Muzeul arheologic; New York, Metropolitan Museum.

L. CIVILIZAŢIA INDIEI PREISLAMICE

1. *Ruine şi monumente*

Răspîndite cam peste tot, greu le putem aduna în cîteva centre semnificative.

În timpul imperiilor Mauria şi Sunga şi apoi Gupta au înflorit numeroase centre în regiunea de la sudul văii de mijloc a Gangelui. Să amintim: Pataliputra (Patna), pe Gange, capitala regelui Asoka, care a ridicat budismul ca doctrină de stat (secolul al III-lea î.e.n.); Bharut; Piprava (Uttar Pradesh); Sanchi (Madya Pradesh); Deogard; Gwalior; Sarnath (la nord de Varanasi).

Pe valea de sus a Gangelui, puţin la sud de Delhi, să amintim Mathura, centrul de artă Kušana. Pe valea de sus a Indului şi în toată regiunea Gandhara (care cuprinde părţi din Afganistanul de azi, Pakistan şi Punjab) amintim: Begram, Swat, Peshawar, Taxila, Srinagar.

Abundă, coborînd spre sud, temple şi mînăstiri rupestre (cu precădere budiste) bogate în sculpturi şi uneori picturi: vestite sînt cele din Elefanta, Ajanta, Ellora, Aurangabad, Aihole (Pattadakal), în Deccan.

Amaravati în sud-est este centrul care a fost capitala regatului Andhra.

Pe coasta meridională, la sud de Madras, să amintim importantul centru de la Mahabalipuram (Mamallapuram).

În insula Ceylon să amintim Sigiriya (cu picturi asemănătoare celor de la Ajanta) şi Anuradhapura.

2. *Colecţii şi muzee*

Muzee şi colecţii de obiecte antice conţinînd opere de artă indiană sînt numeroase şi în afara Indiei. În ordinea importanţei, ne limităm să amintim totuşi: New Delhi, Muzeul naţional al Indiei; Calcutta, Muzeul indian; Karacli, Muzeul naţional al Pakistanului; Lahore, Muzeul central; Zürich, Muzeul Rietberg.

Aproape toate oraşele indiene şi pakistaneze mai sus citate îşi au muzeul lor de origine antică: Amaravati, Gwalior, Madras, Mathura, Patna, Sanchi, Sarnath, Srinagar, Taxila, Peshavar.

M. CIVILIZAŢIILE CHINEI ANTICE (PÎNĂ LA DINASTIA T'ANG INCLUSIV)

1. *Ruine şi monumente*

Obiceiul de a construi în lemn a împiedicat supravieţuirea celor mai multe temple şi locuinţe, cunoscute uneori prin cópii sau replici. Războaiele, pe de altă parte, au distrus majoritatea edificiilor militare, deşi construite din materiale mai durabile. Firește, face excepţie Marele Zid, construit de dinastia Ch'in (221—207 î.e.n.) care a determinat legarea şi refacerea multor urme de ziduri preexistente, construite de diferite regate şi state anterioare unificării. Chiar şi în secolele următoare, Marele Zid a fost refăcut şi restaurat de mai multe ori.

Săpăturile arheologice din ultimii douăzeci de ani au scos la lumină un număr de morminte ipogeice surmontate de un tumul, unele foarte bogate în ornamente. Astfel, mai multe centre s-au adăugat sanctuarelor budiste tradiţionale şi deja cunoscute, mai ales în grote. Recente descope-

riri arheologice au sporit şi numărul acestora din urmă. În general, se poate spune că, din secolul al XIV-lea î.e.n. pînă în secolul al XVIII-lea e.n., istoria artistică chineză este fixată de mărturiile funerare descoperite pe locurile capitalelor antice, de Marele Zid şi de un anume număr de sanctuare budiste în grote şi munţi.

Să înşiruim pentru mormintele cu tumuli sau ipogeice următoarele localităţi: An-yang (Antica capitală a dinastiei Shang), în Hunan; Tai an şi Anhuei în Shantung; Chang-sha (Hunan) şi Fan-Cheng (Hunan), antice oraşe ale dinastiei Chou; Hsia-tu (oraş fortificat, capitala dinastiei Yen); Yi-hsien (oraş fortificat al dinastiei Hopei); Chiang Ling (Ha pei); Lo-yang (Hunan, vestita capitală a dinastiei Han); Ch'ang-an (actualul Hsi-an, în Hunan, vestita capitală a dinastiei T'ang); Mancheng (la cca. 50 km sud-vest de Beijing), unde a fost găsit extraordinarul mormînt al principilor Liu Sheng si Tu Wan, din epoca Han; Hsin-p'ing (Shensi).

Pentru complexele budiste în grotă să amintim: Tun-huang (Kansu), Turfan, Mai-chi shan (Kansu), Yün Kang (la nord de Shansi), Lung Men (Hunan), Wu Wei (Kansu), Tien-Lung shan (Shansi).

Pentru complexele budiste în grotă să amintim: Tun-huang (Kansu), Turfan, Mai-chi shan (Kansu), Yün Kang (la nord de Shansi), Lung Men (Hunan), Wu Wei (Kansu), Tien-Lung shan (Shansi).

Pentru templele si sanctuarele din munti să amintim: Wen-shu shan, Ping-ling Shan, Hsiang-t'ang shan (Hopei), Wu tai Shan (Shansi).

2. *Colecţii şi muzee*

Cel mai important este la Beijing, Palatul Muzeelor. Totuşi, obiecte chinezeşti antice se găsesc, în număr mare, în multe muzee occidentale între care amintim: Paris, Muzeul Cernuschi; Berlin, Staatliche Museen; Londra, British Museum; Roma, Muzeul de artă orientală; New York, Metro-

politan Museum.

În Japonia este adunat mult material chinez antic în muzeul Shosoin din Nara.

III. EVUL MEDIU

După cum am spus, antichitatea se poate socoti încheiată concomitent cu creştinarea totală a Imperiului roman, difuzarea budismului şi apoi a Islamismului. Se poate vorbi de un Ev Mediu pentru întregul mileniu care urmează şi care se încheie cu o serie de fenomene decisive. Mai întîi de toate, amintim catastrofa Bizanţului şi prin urmare sfîrşitului Imperiului roman de răsărit în 1454. La originea ei stă înaintarea turcă islamică spre vest: o asemenea înaintare accelerează ca o contralovitură un al doilea fenomen important: expansiunea statelor creştine occidentale spre vest peste Atlantic (descoperirea Americii a avut loc în 1492). Al treilea fenomen este însă răspîndirea sistematică şi tot mai largă în Orientul de Mijloc şi Extremul Orient a coloniilor comerciale europene şi totodată a misiunilor religioase creştino-occidentale din secolul al XVI-lea: devenind impracticabile drumurile continentale, dominate de imperiile mongole, europenii încearcă pătrunderea în Asia centrală şi orientală pe căile maritime. Într-un anume sens, şi schematizînd mult, se poate spune că trăsătura unificatoare a celor trei fenomene este reacţia creştino-europeană pe scară globală la expansiunea islamică: evul mediu sfîrşeşte, în cele din urmă, cînd răspunsul la expansiunea islamică nu e numai militar, sau religios, ci devine multiform şi global şi atrage succesiv toate zonele terrei, uscatapă. Prin urmare, în timp ce pentru Europa Occidentală evul mediu se poate socoti încheiat la sfîrşitul secolului al XV-lea, pentru India se poate prelungi pînă la sfîrşitul secolului al XVII-lea (francezii se stabilesc la Pondichéry în 1672 ultimii, ţinînd seama de numeroasele colonii portugheze şi engleze), pentru Asia de sud-est şi pentru China se poate prelungi pînă la prima jumătate a secolului al XIX-lea sau de-a dreptul la înce-

puturile secolului al XX-lea. Pentru celelalte regiuni ale globului se poate spune că „saltă", din preistorie sau din protoistorie la etapa modernă pe măsură ce omul europenizat se stabileşte aici sau le conduce.

A. CIVILIZAŢIA EUROPEANĂ (CREŞTINO-ORIENTALĂ ŞI CREŞTINO-OCCIDENTALĂ)

1. *Centre şi monumente*

Din Scandinavia pînă în Sicilia, de la podişurile iberice la stepele ruseşti, vestigiile monumentale ale lumii medievale europene sînt nenumărate. De la edificiile singuratice presărate între munţi (de exemplu bisericuţa din Urnes în fundul Sognefjordului în Norvegia centrală), la oraşe întregi fortificate, uneori încă fidele aspectului lor primitiv (ca Avila), alteori golite de orice funcţie originară şi transformate în muzeu (de exemplu Carcassone în Franţa de sud), de la mînăstiri la fortăreţe; de la sanctuarele din munţi la marile catedrale rămase în centrul unei bogate vieţi citadine; de la cetăţui la palate comunale, evul mediu european este reprezentat de o varietate şi o bogăţie de tipuri şi forme cu care probabil nici o epocă istorică a umanităţii nu se poate lăuda. Dealtfel, este imposibil să nu citäm laolaltă cu localităţile europene cîteva localităţi din Africa de Nord sau din Orientul apropiat. Mă voi limita de aceea să înregistrez, perioadă cu perioadă, localităţile strict indispensabile cunoaşterii liniilor istorice fundamentale, citîndu-le cu precădere după o ordine de importanţă **aproximativă.**

Epoca paleocreştină (pînă în secolul al VI-lea e.n.)

Roma, Constantinopole, Salonic, Ravenna, Aquileia, Damasc, Ierusalim, Gerasa, Ani şi celelalte centre importante ale Armeniei.

Epoca preromanică

În Scandinavia: insula Gotland.

În Irlanda: regiunea Dublin.

În Germania: Corvey, Fulda, Aachen (sau Aquisgrana, sau Aix-la-Chapelle), Reichenau.
În Franța: Saint Denis, Germigny des Prés.
În Italia: Malles (Val Venosta), Cividale, Brescia, Benevento.
În Spania: Oviedo.

Epoca romanică
În Anglia: Durham.
În Germania: Hildesheim, Magonza (Mainz), Treviri (Trier), Spira (Speyer), Regensburg, Halberstadt, Quedlimburg.
În Rusia: Novgorod, Kiev, Vladimir, Suzdal.
În Belgia: Liège.
În Franța: Caen, Saint Denis, Angers, Vézelay, Autun, Cluny, Périgueux, Souillac, Moissac, Conques, Arles, Saint Gilles.
În Italia: Veneția, Verona, Milano, Pavia, Ferrara, Parma, Modena, Ancona, Pisa, Lucca, Salerno, Otranto, Cefalú, Palermo, Monreale.
În Grecia: Salonic, Atena, Dafnis.
În Spania: Santiago de Compostela, Ripoll.

Epoca „gotică"
În Anglia: Lincoln, Ely, Oxford, Cambridge, Londra, Canterbury, Winchester.
În Germania: Magdeburg, Colonia, Naumburg, Bamberg.
În țările slave: Praga, Yurye-Polskoy, Pskov, Moscova.
În Franța: Reims, Amiens, Saint Denis, Chartres, Strasbourg, Dijon, Albi, Aigues Mortes, Carcassone.
În Italia: Milano, Padova, Vercelli, Bologna, Lucca, Pisa, Florența, Siena, Orvieto, Assisi, Viterbo, Fossanova, Fondi, Palermo.
În Austria: Viena.
În Spania: Barcelona, Burgos, Toledo.
În Portugalia: Batalha, Evora, Tomar.
În Grecia: Salonic, Atena, Mistrà.

Renașterea timpurie
Aproape toate centrele mai importante din centrul și din nordul Italiei, în cursul unui secol (al

XV-lea), s-au molipsit de limbajul clasicizant codificat la Florența încă din primii ani ai secolului al XV-lea. În ordinea (aproximativă și gîndindu-ne la mai multe direcții simultane) a răspîndirii stilului protorenascentist trebuie citate: Florența, Siena, Padova, Rimini, Mantova, Pienza, Arezzo, Roma, Neapole, Urbino, Ferrara, Veneția, Bergamo, Milano, Bologna, Pesaro, Pavia.

Exportarea stilului „italian" protorenascentist are loc în ultima parte din Quattrocento și în primii ani din Cinquecento. Exemple curioase găsim lîngă Granada (Castello della Calahorra) și pe Dunăre la nord de Buda (în Castelul Visegrád, reședință a lui Matei Corvin). Dar exemplul cel mai timpuriu și în același timp cel mai depărtat și mai evident îl găsim la Moscova, în Kremlin. În alte părți, stilul Renașterii italiene este adoptat la începuturile Cinquecento-ului în formele sale deja mature, aproape manieriste, dar despre centrele respective vom aminti mai jos.

2. Colecții muzeale

Nu există capitală sau oraș mai răspîndit al lumii creștino-europene sau europenizate care să nu aibă colecții mai mult sau mai puțin publice de picturi, sculpturi, obiecte de giuvaergerie, țesături care să nu merite să stea mărturie pentru faptele artistice ale evului mediu european. Este de real folos pentru aceasta lista principalelor centre deja citate. În orice caz, pentru epoca paleocreștină, preromanică și romanică sînt fundamentale centrele care urmează.

În Italia: Roma, Muzeul sacru al cetății Vaticanului, Muzeul Lateranense, Muzeul Evului Mediu Timpuriu; Ravenna, Muzeul Arhiepiscopatului; Milano, Muzeul Castelului Sforza; Brescia, Muzeul Civic al Erei Creștine; Pavia, Muzeul Civic.
În Grecia: Muzeul Bizantin, Atena.
În Marea Britanie și Irlanda: Londra, Victoria and Albert Museum; Dublin, National Gallery of Ireland, National Museum of Ireland, Trinity College Library.
În Franța: Paris, Muzeul Cluny.

În Spania: Madrid, Museo Arqueológico Nacional; Barcelona, Museo Arqueológico, Museo de Bellas Artes de Cataluña.

În ţările scandinave: Copenhaga, Muzeul naţional; Oslo, Universitates Oldsaksamling; Bergen, Historik Museum; Stockholm, Muzeul naţional.

În U.R.S.S.: Leningrad, Ermitaj.

În Germania: Berlin, Staatliche Museen.

În multe dintre muzeele mai sus citate sînt adăpostite opere numeroase şi importante şi pentru epoca „gotică". Pe de altă parte, nu există în acest sens muzee specializate. Să adăugăm numai: München, Bayerisches Landesmuseum; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Paris, Musée des Monuments Français; Pisa, Muzeul naţional.

Întrucît hotarele Renaşterii timpurii sînt şi ele impalpabile, galeriile şi muzeele occidentale, cînd exclud secţiile medievale timpurii, socotite arheologice, nu se limitează de obicei la faza protorenascentistă, nici la cea renascentistă, ci cuprind opere moderne, cel puţin pînă la Settecento inclusiv, dacă nu chiar contemporane. Pe de altă parte, toate centrele protorenascentiste italiene citate pînă acum posedă muzee şi galerii mai mari sau mai mici. De aceea, să trimitem pentru localizarea colecţiilor pe o scară mai largă la lista care va fi oferită pentru evul modern.

B. CIVILIZAŢIA ISLAMICĂ

1. *Centre şi monumente*

Este necesar să enumerăm, urmînd liniile de expansiune a lumii arabo-islamice de la originile sale: Ierusalim, Mshatta, Cairo, Damasc, Bagdad, Samarra, Ukhaidir (la sud de Bagdad, Irak), Isfahan, Samarkand, Balkh (Afganistan), Lahore, Tatta, Hyderabad, Ahmadabad, Agra, Champaner, Ajmer, Bijapur, Delhi, Kairouan, Tunis, Palermo, Alger, Tlemcen, Rabat, Fez, Meknes, Marrakech, Sevilla, Granada, Cordoba, Konia, Istanbul.

2. *Colecţii muzeale*

În ţările islamice colecţiile muzeale de artă islamică sînt puţin răspîndite sau neglijate: Cairo: Muzeul islamic; Istanbul: Muzeul turco-islamic; Tunis: Muzeul naţional del Bardo. În alte părţi să amintim: Roma: Muzeul naţional de artă orientală; Faenza: Muzeul internaţional al ceramicii; Paris: Louvre şi Bibliothèque Nationale; Londra: Victoria and Albert Museum; Leningrad: Ermitaj; Berlin: Staatliche Museum; Muzeul din Damasc; Muzeul din Bagdad.

C. CIVILIZAŢIA INDIEI POST-ISLAMICE BUDISTE ŞI HINDUSE; ASIA DE SUD-EST

1. *Centre şi monumente*

Ele trebuie căutate în vest şi în zonele lăsate neatinse de înaintarea islamică. Caracterizarea dominantă continuă să fie piatra dăltuită şi adesea monolitică. Să amintim printre centrele principale: Ranapur (Rajastan); Khajurako (valea de mijloc a Gangelui); Bhubaneswar (Orissa); Vijayangar (Kannara); Halebid, Mysore, Madurai (Malabar); Palonnaruwa (Ceylon); Mandalay, Rangoon, Pagon, Amarapura (Birmania); Angkor Vat (Capitala imperiului Khmer, Cambogia); Borobodur (insula Java).

2. *Colecţii muzeale*

În afara muzeelor înşirate deja pentru India preislamică, să amintim: Londra, British Museum; Paris, Muzeul Guimet; Durham, Universitatea, Muzeul Gulbenkian; Amsterdam, Muzeul de artă asiatică (face parte din Rijksmuseum) şi Tropen Museum; Bangkok, Muzeul naţional; Phnom-Penh, Muzeul naţional; Da Nang (Tourane), Muzeul Djakarta, Muzeul central al Institutului pentru culturile Indoneziene.

D. CIVILIZAŢIA EXTREMULUI ORIENT: CHINA (PÎNĂ LA CĂDEREA DINASTIEI CH'ING, 1912)

Caracteristica dominantă continuă să fie construcţia în lemn. Apar însă mai frecvente construcţiile în cărămidă.

1. *Centre şi monumente*

Jehol (actualul Cheng-te, în regiunea Jehol); Mukden (actualul Shen-Yang, în Liao-ning); Beijing, din secolul al X-lea capitala dinastiei Liao (de origine kirkiză), apoi capitala tuturor dinastiilor următoare; Tatu, aşa-numita „cetate tătară", capitală, alături de vechiul Beijing, a mongolilor, la putere între 1260 şi 1365; Nank'ou, nu departe de Beijing, unde e zona mormintelor dinastiei Ming, între cele mai bogate din cîte se cunosc şi de curînd săpate; Hang-chou (în Chekiang), capitala dinastiei Sung în sud; Wu tai, Ta-tung, Shih-pi, Tai-yüan (Shansi); Cheng-ting; Chi-hsien (Hopei); Yü-yao (Chekiang); Suchou (Chiangsu, la mică depărtare de Shanghai).

2. *Colecţii muzeale*

Se repetă lista întocmită privitoare la China antică. Totuşi să ţinem seama că producţia enormă, mai ales de ceramică, a epocii Ming a îngăduit o prezenţă de artă chineză a acelor vremi ramificată şi răspîndită în aproape toate principalele muzee occidentale. Să adăugăm prin urmare: Oxford, Ashmolean Museum; Parma, Muzeul Dei Padri Saveriani; Roma, Museo Missionario Lateranense; Neapole, Museo della Floridiana; Cagliari, Colecţia de artă orientală Cardu.

E. CIVILIZAŢIA EXTREMULUI ORIENT: JAPONIA (PÎNĂ LA RĂZBOIUL RUSO-JAPONEZ DIN 1904—1905)

1. *Centre şi monumente*

Întregi centre urbane şi monumente au fost, încă de la asimilarea budismului, scoase sau de-a

dreptul copiate după exemplare chineze. Oricum, influenţa chineză a fost în mod constant foarte puternică. Între oraşele cele mai vechi la care, se înţelege, trebuie să adăugăm multe localităţi învecinate, amintim: Nara, Kyoto, Tokyo.

2. *Colecţii muzeale*

Sînt foarte numeroase templele budiste şi sanctuarele shinto bogate în opere importante precum şi multe colecţii particulare. Oricum, muzeele cele mai semnificative sînt: Tokyo, Muzeul naţional; Nara, Muzeul Yamato Bunka-kan; Municipalitatea din Kyoto; Municipalitatea din Nagoya; Londra, Victoria and Albert Museum; Paris, Muzeul Guimet; Berlin, Staatliche Museen; Veneţia, Muzeul oriental; Genova, Muzeul Chiossone; Roma, Muzeul naţional de artă orientală.

IV. EPOCA MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

Caracterul exploziv şi global dobîndit de culturile creştino-europene, mai ales creştino-occidentale, de la Renaştere încoace, a implicat europenizarea mai mult sau mai puţin rapidă a tuturor ţărilor lumii (cel puţin la nivelul grupurilor şi claselor hegemone, în procedeele economice, în obiceiuri, în gîndire, în formele de artă. Aceasta a implicat, pentru culturile europene sau de origine europeană, şi slăbirea factorului religios fie ca element unificant fie ca „instrumentum regni" şi laicizarea completă — începînd cu Machiavelli — a doctrinelor politice, de la cele îndreptate spre teoretizarea puterii individuale (liberalism, pragmatism etc.), la cele îndreptate spre teoretizarea puterii colective (marxismul în diferitele sale accepţii etc.). Nu este aici locul să analizăm şi să discutăm veridicitatea sau convenienţa ipotezei conform căreia limita între epoca modernă şi epoca contemporană ar fi dată chiar de momentul în care se dezlănţuie confruntarea între două sau mai multe culturi cu polaritate religioasă, între diferitele con-

cepţii „laice" ale puterii arătate mai sus, cu suc-

cesiva lor criză şi succesiva, dar numai aparent, izbucnire de confruntări cu polaritate religioasă (să ne gîndim la conflictul arabo-israelian). Fapt este că, oricum, dialectica cea mai profundă a istoriei artei nu mai constă de multă vreme în accepţia ateistă şi accepţia creştină sau islamică sau budistă a producţiei artistice, ci între accepţiile raţionaliste şi iraţionaliste, între avangardă şi experimentalism anarhic, între „realismuri socialiste" şi forme subiective diferite. Ne vom limita să înregistrăm însă cele mai mari centre de colecţii cu urme tangibile ale acestui proces complicat începînd „încă o dată" de la cel mai mare teatru al său, Europa, ca să ajungem rapid cu culturile succesiv „europenizate", pînă la criza actuală.

A. CULTURI EUROPENE ŞI EUROPENIZATE: RENAŞTEREA

1. *Centre şi monumente*

Şi pentru această perioadă, care, în accepţia curentă, abia acoperă aproximativ un secol, adică Cinquecento, Italia constituie aria fundamentală, dar nu exclusivă, unde prind viaţă cele mai bogate şi semnificative forme de artă, care merg de la intervenţii urbanistice decisive (la Roma, Veneţia, Genova, Milano, Neapole, Palermo) pînă la crearea de adevărate oraşe specifice (Palmanova în Friuli; Sabbioneta în Lombardia), de sanctuare (Sacro Monte di Varallo), de tipuri edilitare mai grandioase, rafinate şi complexe decît cele din secolul precedent (fortăreaţa, palatul-castel, villa, edificiul de cult) sau noi (teatrul, biblioteca).

Lista centrelor şi localităţilor poate, din această cauză, să fie încă odată extrem de sumară şi în oarecare măsură o repetă pe cea oferită pentru Renaşterea timpurie, dar îşi schimbă în parte ordinea aducînd în frunte Roma şi împrejurimile sale (Tivoli, Caprarola, Bagnaia, Bomarzo, Frascati), apoi Veneţia, cu înaintarea ei spre Lombardia, apoi

Florenţa şi Genova. Pe lîngă aceste centre vom cita: Pavia, Milano, Brescia, Mantova, Verona, Vicenza, Treviso, Udine, Pesaro, Arezzo, Messina, Palermo, Catania.

În afara Italiei, simbioza cu formele „gotice" precedente este mai accentuată, condiţionează şi într-un anume sens întîrzie răspîndirea formelor clasice. Totuşi, din Europa pînă în Lumea Nouă localităţile de interes sînt foarte multe. Formele clasiciste ale Cinquecento-ului (fireşte în simbioză cu stiluri precedente) au lăsat urme evidente în multe centre şi localităţi.

În Spania: Granada, Sevilla, Madrid, El Escorial.

În Franţa: Paris (curtea pătrată a Luvrului etc.), Castelul de la Fontainebleau, Castelele de la Gaillon, Anet, Chenonceaux, Chambord; oraşele-fortăreţe ca Vitry-Le-François, La Rochelle, Rocroi, Villefranche-sur-Meuse.

În Flandra: Bruges, Anvers, Leida.

În Anglia: Kirby Hall şi Hardwick Hall.

În Danemarca: Elsinore.

În Elveţia: Basel.

În Germania şi Austria: München, Köln, Heidelberg, Augsburg, Graz.

În Rusia: Moscova (opere în Kremlin, catedrala Sf. Vasile etc.), Kolomenskoe, Novodevicie, Zagorsk, Suzdal, Kostroma, Kirilov, Solovetski.

În România: mînăstirile din Moldova, Bucureşti.

Din Spania formele clasiciste au trecut numaidecît în Lumea Nouă: Cortéz a pus bazele oraşului Villa Rica de Vera Cruz şi apoi a ridicat oraşul Mexic pe ruinele de la Tenochtitlán; Pizarro a fundat San Miguel, în Peru. Şi San Domingo este o construcţie tipică hispano-renascentistă. În Argentina, să citäm orăşelele Mendoza (1561) şi San Juan de la Frontera (1562).

2. *Colecţii muzeale*

Ca şi pentru operele mobile din Renaşterea timpurie, şi pentru Renaşterea tîrzie s-au format co-

lecţii publice aproape în fiecare orăşel mai răsărit şi în orice capitală sau oraş străin important. Totuşi, maxima concentraţie specifică de opere o avem în muzeele care urmează, enumerate în ordinea mărimii celei dintîi, şi de la nord la sud celelalte.

În Italia: Roma, Pinacoteca Vaticanului, Galeria Borghese, Galeria naţională de artă antică, Pinacoteca Capitolină; Florenţa, Uffizi, Fundaţia Horne, Galeria Academiei, Muzeul Bargello, Muzeul Degli Argenti, Muzeul Construirii Domului; Veneţia, Galeriile Academiei, Muzeul Civic Correr; Milano, Pinacoteca di Brera, Muzeul Poldi Pezzoli, Pinacoteca Ambrosiană, Muzeul Del Castello; Neapole, Muzeul naţional Capodimonte; Torino, Pinacoteca Sabauda; Bergamo, Galeria Academiei Carrara; Cremona, Muzeul Ala Ponzone; Brescia, Pinacoteca civică Tosio Martinengo; Verona, Muzeul Castelvecchio; Genova, Galeria di Palazzo Bianco, Galeria Naţională di Palazzo Spinola; Parma, Galeria Naţională; Modena, Galeria Estense; Bologna, Pinacoteca naţională; Urbino, Muzeul naţional din Marche; Siena, Pinacoteca naţională; Perugia, Galeria naţională a Umbriei; Palermo, Muzeul Naţional din Palazzo Abetellis.

În afara Italiei: Paris, Galeriile Louvrului, Muzeul Jacquemart-André; Londra, National Gallery; Berlin, Staatliche Museen; New York, Metropolitan Museum, Frick Collection; Madrid, Muzeul Prado, Armeria; Dresda, Gemäldegalerie; München, Alte Pinakothek; Washington, National Gallery of Art; Leningrad, Ermitaj; Praga, Narodni Galerie; Viena, Academia de Arte Frumoase, Armeria, Kunsthistorisches Museum; Basel, Kunstmuseum; Geneva, Museé d'Art et d'Histoire; Lugano, La Castagnola, Pinacoteca Thyssen; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Fitzwilliam Museum; Frankfurt, Staedelches Kunstinstitut; Moscova, Muzeul Puşkin; Chantilly, Muzeul Condé.

B. CIVILIZAŢII EUROPENE ŞI EUROPENIZATE: EPOCA BAROCĂ

1. *Centre şi monumente*

De mai multe ori a fost scos în evidenţă faptul că răspîndirea formelor baroce urmează numaidecît răspîndirii şi formării coloniilor şi misiunilor religioase europene: spaniole (în America centrală, în America andină, în America de sud şi în Filipine); portugheze (în America meridională de Răsărit şi în mici regiuni de coastă ale Africii de sud-vest, ca Santa Cruz do Reino; în Africa de sud-est, de exemplu în Mozambic; în India de sud-vest (în special Goa); franceze (în America de Nord, Valea Saint Laurent); engleze (în America de Nord, regiunile de coastă de răsărit); olandeze (zone limitate din Africa de Sud; insula Ceylon; Indonezia, exclusiv Borneo).

De aceea, este posibil să distingem un „baroc colonial" de barocul propriu-zis care se dezvoltă în Europa între 1630 şi sfîrşitul secolului al XVIII-lea. În acelaşi timp, este necesar să ţinem seama de faptul că prin termenul de „epoca barocă" trebuie să cuprindem fie filonul formal care menţine moştenirea lingvistică clasicistă într-un mediu de monumentalitate şi armonie tradiţionale, şi care este deja prezent în Renaşterea tîrzie, fie filonul formal bogat în investiţii componistice şi de mişcare (caracterizat de „peretele ondulat"), care apare la Roma între 1615 şi 1630 şi constituie barocul în sensul strict, dar care — şi el — este clasicist în lexicul său precum şi în multe aspecte componistice.

În Europa, oraşul principal al „barocului" (principal prin bogăţia şi anticiparea formelor) este evident Roma. Urmează apoi în Italia: Bologna, Florenţa, Torino (cu Stupinigi şi Superga), Veneţia, Milano, Genova, Noto, Granmichele, Catania, Caserta (sanctuarul de la Valinotto), Neapole, Lecce, Salerno, Parma, Siena, Udine, Vicenza.

În Spania: Barcelona, Valencia, Madrid (şi Aranjuez), Salamanca, Zaragoza.

În Portugalia: Lisabona.

În Ungaria: Budapesta, Fertöd.

În Austria şi Germania: Viena (şi Schönbrunn), Salzburg, Linz, Graz, München (şi Nymphenburg), Dresda, Berlin, Potsdam, Mannheim, Würzburg, Karlsruhe, Melk, Weingarten, Wies, Steinhausen, Vierzehnheiligen, Bruchsal, Ottobeuren, Meissen, Nürnberg.

În Franţa: Paris (şi împrejurimile sale, între care Versailles) Richelieu, Vaux, fortăreţele construite de Vauban (să amintim Colmar şi Neuf Brisach), Nancy.

În Anglia: Londra (cu Greenwich, Hampton Court şi Chiswick), Castle Howard (Yorkshire), Blenheim, Wilton, Seaton Delaval, Bath.

În Olanda: Villemstadt, Naarden, Haarlem, Delft, Amsterdam.

În România: Bucureşti (şi împrejurimi).

În ţările scandinave: Copenhaga, Stockholm.

În ţările slave: Bratislava, Praga, Varşovia, Wroclaw, Petersburg (azi Leningrad), Kolomenskoie, Novodevicie, Zagorsk, Ubori, Dubroviči, Volokolamsk, Kirillov, Iaroslavl, Kostroma, Rostov, Riazan, Murom, Kargopol, insula Kizhi.

Să redăm cele mai mari centre ale „barocului colonial".

În America Centrală: Mexic, Tlascala, Tepoztlán, Oaxaca.

În Brazilia: San Joao de Rey, Ouro Preto, Congonhas do Campo.

În Peru: Arequipa.

În America de Nord: Quebec.

2. *Colecţii muzeale*

Foarte bogată pictură, sculptură şi giuvaergerie a epocii baroce apare pretutindeni unde s-au instituit reşedinţe regale sau princiare, pretutindeni unde s-au înălţat biserici sau mănăstiri importante. La cea mai simplă comparaţie, constatăm că în colecţiile publice au intrat puţine. Oricum între cele principale amintim după cum urmează:

În Italia: Bergamo, Galeria Academiei Carrara; Genova, Museo di Palazzo Bianco e Rosso şi

Galeria Naţională Spinola; Bologna, Pinacoteca Naţională; Florenţa, Galeria Uffizi, Galeria din Pallazzo Pitti; Milano, Galeria di Brera, Pinacoteca Ambrosiană, Muzeul Poldi Pezzoli; Neapole, Mănăstirea S. Martino, Muzeul Naţional Capodimonte; Roma, Galeria Borghese, Galeria Naţională de artă antică; Galeria Doria, Galeria Spada, Galeria Colonna, Pinacoteca Capitolina, Pinacoteca Vaticanului, Galeria Academiei S. Luca; Torino, Pinacoteca Sabauda; Veneţia, Galeria Academiei; Vicenza, Muzeul Civic.

În Spania: Madrid, Muzeul Prado, Palatul regal, Academia S. Fernando; Sevilla, Muzeul Provincial.

În Portugalia: Lisabona, Museu Nacional de Arte Antiga.

În Franţa: Paris, Muzeul Louvre; Versailles.

În Belgia: Anvers, Muzeul; Bruxelles, Muzeul regal de arte frumoase.

În Olanda: Amsterdam, Rijksmuseum; Haarlem, Hals Museum; Haga, Mauritshuis; Rotterdam, Muzeul Boymans.

În Anglia: Londra, National Gallery şi Wallace Collection; Edinburgh, National Gallery.

În Austria: Viena, Kunsthistorisches Museum, Muzeul Barocului, Galeria Albertina.

În Germania: Berlin, Muzeul Friedrich, Staatlichen Museen; Kassel, Muzeul; Dresda, Gemäldegalerie; München, Pinacoteca.

În Ungaria: Budapesta, Szépmüvészeti Muzeum.

În Suedia: Stockholm, Muzeul naţional.

În Rusia: Leningrad, Ermitaj.

În Canada: Montreal, Muzeul de arte frumoase.

În Statele Unite: New York, Metropolitan Museum; Washington, National Gallery of Art. În multe oraşe din S.U.A. există ici şi colo mici dar bogate muzee imposibil de înşiruit în această lucrare.

În Brazilia: São Paolo, Museu de Arte Moderna.

C. CIVILIZAŢIILE EUROPENE ŞI EUROPENIZATE DIN EPOCA NEOCLASICĂ PÎNĂ LA ÎNCEPUTURILE SECOLULUI AL XIX-LEA

1. *Centre şi monumente*

Revenirea la puritatea formelor clasice, în măsura în care ea poate fi confirmată arheologic şi istoric, ascundea în realitate un profund proces de spirit critic etico-social; din această cauză nu trebuie să ne minunăm dacă răspîndirea acestor forme coincide aproape în întregime cu răspîndirea concepţiilor moderne ale statului elaborate în plin secol al XVIII-lea în Anglia şi în Franţa, în coloniile nord-americane şi apoi, în anumită măsură, şi în Germania, în Italia şi Rusia. Acea răspîndire de forme este cu mult mai îndelungată şi mai durabilă decît pare la prima vedere şi acoperă, fie şi printr-o continuă alterare lingvistică, întreg secolul pînă în primii ani din secolul al XIX-lea. Adevărat este că stilul clasicist supravieţuieşte, plecînd de la începutul fazei „romanice" (după 1816, adică după căderea lui Napoleon şi congresul de la Viena) ca unul din diferitele „stiluri" („maur", „gotic", „chinez" etc.) acceptate de filosofi ai epocii ca schimburi reciproce de opinii. Totuşi, trebuie să ne amintim că încă de la începutul pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea mişcarea neoclasică se exprimă în opoziţie dar şi în simbioză cu alte stiluri, ba adesea este confundată cu ele: „grec", „roman", „etrusc", „egiptean", „funcţional", şi chiar „gotic" care în Anglia (şi nu numai în Anglia) fusese prezent alături de filonul clasicist pentru întreaga Renaştere şi epocă barocă. Oricum, aceste prezenţe alăturate nu şterg caracterul hegemonic al formelor clasiciste şi predominanţa efectivă lor în statele europene sau europenizate. Numai conştiinţa teoretică a funcţionalismului, înălţîndu-se din nou cu limpezime în primii ani ai secolului al XIX-lea şi cucerind cu repeziciune hegemonia, va marca

trecerea spre nodul de probleme şi contradicţii ale epocii contemporane.

Aproape toate principalele oraşe europene şi europenizate (în afară de cele unde folosirea lemnului — ca în America de Nord — au făcut perisabile edificiile păstrează urmele evidente ale impetuoasei lor dezvoltări tîrzii din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Totuşi, diferitele faze (neoclasică, romantică, floreală, funcţionalistă etc.) sînt ilustrate în mod semnificativ în localităţile înşirate mai jos.

În Italia: Roma, Milano, Monza, Neapole, Padova, Torino, Trieste.

În Marea Britanie şi Irlanda: Bath, Strawberry Hill, Lacock Abbey, Londra (şi împrejurimile), Edinburgh, Dublin.

În Rusia: Petersburg (Leningrad apoi) şi împrejurimile, Moscova, Kiev.

În S.U.A.: Monticello (Virginia), Washington, New York, Boston.

În Franţa: Paris.

În Spania: Barcelona, Madrid.

În Portugalia: Lisabona, Oporto.

În Ţările Scandinave: Copenhaga, Oslo, Stockholm, Helsinki.

În Austria: Viena.

În Germania: Karlsruhe, München, Berlin, Hamburg.

În Ungaria: Budapesta.

În România: Bucureşti.

În Iugoslavia: Belgrad.

În Belgia: Bruxelles, Anvers.

În Olanda: Amsterdam, Rotterdam.

În Polonia: Varşovia.

În Elveţia: Zürich, Berna, Basel.

2. *Colecţii muzeale*

Obiectele de artă mobile produse între neoclasicismul de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi post-impresionismul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea s-au concentrat şi s-au răspîndit în nenumărate colecţii şi muzee prezente totdeauna în

capitale şi în principalele oraşe deja citate. Cîteva colecţii au dobîndit un caracter specializat.

Neoclasicismul englez este ilustrat mai ales în Muzeul Soane din Londra; neoclasicismul francez în castelul Malmaison lîngă Paris; neoclasicismul nordic în muzeul Thorvaldsen din Copenhaga; neoclasicismul italian în Muzeul canovian din Possagno (Treviso), în Muzeul Civic din Milano, în Palazzo Capodimonte din Neapole. Totuşi, în general, nu există practic diviziuni nete faţă de precedenta perioadă baroc-tîrziu şi următoarea perioadă romantică; ba, întrucît epoca neoclasică este epoca în care se generalizează înfiinţarea muzeelor şi a colecţiilor publice, conţinutul lor a fost încă de la început extrem de variat şi extensibil. În sfîrşit, multe colecţii dedicate artei „moderne" cuprind adesea în realitate opere de la neoclasicism pînă în secolul al XX-lea şi la arta contemporană. De ele vom vorbi mai încolo. Aici e de ajuns să amintim că numai în Franţa, arta din secolul al XIX-lea, care e de departe cea mai importantă pentru Europa, îşi are un foarte bogat lanţ de muzee: la Paris, un grup de opere selecţionate este la Louvre; mare parte a picturii din secolul al XIX-lea se află totuşi la Petit Palais, în vreme ce la Orangerie se află Muzeul impresionismului. Pentru arta de la post-impresionism la fovism trebuie să mergem la Musée d'Art Moderne, unde sînt expuse şi opere contemporane. Există apoi numeroase muzee monografice, sau aproape, consacrate multor artişti: lui Ingres la Montauban; lui Rodin la Paris; lui Delacroix şi Victor Hugo la Paris; lui Toulouse-Lautrec la Albi; lui Courbet la Montpellier. O importantă colecţie de impresionişti se află la Merion (S.U.A.), în Barnes Foundation. Secolul al XIX-lea francez este iarăşi bine reprezentat la Copenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek. O bogată secţie de pictură franceză din secolul al XIX-lea şi din secolul al XX-lea timpuriu (Picasso inclusiv) se află, în sfîrşit, la Moscova, Muzeul Puşkin.

Pictura secolului al XIX-lea german este bine ilustrată la Schackgalerie din München.

Pictura rusă este ilustrată mai ales în Galeria Tretiakov din Moscova.

D. EPOCA CONTEMPORANĂ

1. *Centre şi monumente*

Europenizarea completă a civilizaţiei mondiale a transformat aproape pretutindeni atît în bine cît şi în rău, între sfîrşitul secolului al XIX-lea şi pînă în zilele noastre, faţa tuturor oraşelor mai importante ale pămîntului: electrificarea, mecanizarea, betonul armat, asfaltul au dat pretutindeni peste cap vechile procedee de construcţie şi au închis în insule tot mai ruinate şi care cer tutelă „muzeală" urmele supravieţuitoare ale trecutului. Chiar şi acolo unde se face apel deliberat la stiluri şi forme locale, industrializarea şi tehnologia dobîndesc o predominanţă inexorabilă. Numai în ţările socialiste fidelitatea faţă de tradiţiile naţionale reuşeşte încă (dar uneori numai în parte) să înduplece tehnologia modernă în faţa unui simbolism public, cu rezultate nu totdeauna la fel de concludente din punct de vedere estetic. Viaţa colectivă contemporană pare de fapt să fi exilat toate simbolurile unei înţelegeri comune sau cît de cît generalizate despre frumuseţe şi pozitivism: de aceea, şi biserica şi monumentul civic sau patriotic au dispărut şi au dobîndit forme care sună fals, strident sau anacronic cel puţin pentru observatorul cult european sau europenizat. Pozitivismul şi frumuseţea sînt recunoscute printr-o perpetuă experimentare de forme, mai cu seamă în acţiune decît în realizare, în tranziţie decît în stabilitate. În orice caz, locurile unde se realizează numai unitatea estetică (între altele labilă şi fictivă) a unor vaste colectivităţi sînt nu atît parlamentele şi locurile de întrunire şi congrese şi nici măcar cinematografele, teatrele şi aulele, cît fabricile, uzinele, pieţele, stadioanele, superstrăzile, autostrăzile, campionatele, escalele şi în sfîrşit toate imensele şi haoticele extinderi urbane ale acestui secol cît şi noile oraşe care exprimă prin întregul lor acest tip de viaţă.

Să enumăr centrele contemporane înseamnă nici mai mult nici mai puţin să enumăr marile complexe urbanistice, marile capitale şi ariile lor cele mai moderne: Manhattan la New York; Expo la Montreal; centrul oraşului Mexic; City la Londra şi oraşele satelite ale marii Londre; oraşele satelite ale Stockholmului şi centrul Stockholmului; vechiul Berlin dinainte de ultimul război şi Berlinul de azi; Moscova; complexele urbanistice olandeze din Amsterdam şi Rotterdam (Randstad Holland); Ruhr-Renania; Tokyo. Exemple de centre urbane proiectate şi construite *ex novo* sînt Brasilia în Brazilia; Chandigarh în India. În Italia e important să amintim, păstrînd cuvenitele proporţii, modernul Milano cu centrele sale satelite, Roma cu Eurul, cel mai important centru satelit al său.

2. *Colecţii muzeale*

„Stilul internaţional", foarte evident în arhitectură şi în sistemele urbane, este tot atît de evident în operele de pictură, sculptură, grafică precum şi în nenumăratele specii de tipuri intermediare, fruct al celor mai variate şi noi tehnici, născute în jet continuu în ultimii şaptezeci de ani pe firul dialectic al unei experimentări perpetue şi al unei cuceriri perpetue. Produsele sale sînt concentrate în nenumărate colecţii particulare din lumea întreagă.

Pentru „stilul internaţional", documentaţia cea mai bogată este la New York în Museum of Modern Art. La distanţă, tot la New York, urmează Muzeul Guggenheim. Fundamental este Musée d'Art Moderne din Paris. Importante colecţii publice de artă contemporană sînt la: Chicago, Art Institute; Londra, Tate Gallery; Amsterdam, Stedelijk Museum; Basel, Muzeul de arte frumoase; Roma, Galeria naţională de artă modernă; Torino Galeria civilă de artă modernă; Veneţia, Galeria internaţională de artă modernă; München, Haus der Modernen Kunst; Colonia, Museum Folkwang, Wallraff-Richartz Museum, Kölnischer Kunstverein.

Bibliografie

Publicaţiile destinate orientării vizitatorului în scopul aprecierii şi înţelegerii operelor de orice gen sînt numeroase — cum observăm dealtfel — numai pretutindeni unde se realizează simultan cele două supoziţii: a) a existenţei bunurilor destinate folosului public; b) al unui aflux temporar şi suficient de intens (favorizat sau cel puţin îngăduit) de indivizi înzestraţi numai cu interese de cunoaştere faţă de acele bunuri. Cu alte cuvinte descrierile sistematice pe localităţi ale operelor semnificative de arhitectură sau alte arte apar numai în acele locuri unde ar fi bine împămîntenită figura „turistului". Pe un plan larg internaţional există numai, ca fenomen editorial organic, colecţia acelor *Guides bleus* ale casei Hachette din Paris: este tipărită în mai multe limbi, iar notele cu privire la faptele artistice ocupă spaţiul necesar. Numaidecît, să amintim apoi ghidul *Nagel*, cu caracteristica sa copertă roşie, util mai ales pentru ţările de limbă germană. O iniţiativă italiană demnă de menţionat este colecţia de ghiduri externe (cu caracteristica sa copertă verde) a Touring Clubului Italian (sediul central la Milano), dealtfel puţin cam prea sumare.

În schimb, este fundamentală pentru Italia seria de *Guide* pentru oraşe şi pentru regiuni, publicată de Touring Clubul Italian începînd din 1914 şi ajunsă la 23 de volume, periodic aduse la zi şi retipărite. Nu numai că patrimoniul monumental şi artistic găseşte aci un loc de prim plan, nu numai că masa informaţiilor este densă şi abundentă, ci ele sînt în general rodul muncii unor persoane de înaltă competenţă şi prin urmare aproape totdeauna demne de luat în seamă. Nu trebuie apoi să uităm nici preţiosul indice de nume de artişti pus la sfîrşitul fiecărui volum, care constituie o caracteristică aparte a ghidurilor Touring Clubului Italian, absent în alte publicaţii.

Pentru Franţa, trebuie semnalate caietele ghidurilor *Michelin*, din păcate limitate ca număr, dar pentru partea artistică în general mai ample şi mai la zi comparativ cu volumele Hachette.

Pentru geografia centrelor monumentale şi arheologice semnificative, să se vadă rubricile volumelor din *Enciclopedia dell'arte antica*, editate la Roma de Fundaţia Treccani, între 1958 şi 1966, în 7 volume şi rubricile din *Enciclopedia universale dell'arte*, editate de Institutul pentru Colaborare Culturală, Veneţia — Roma, între 1958 şi 1967, în 15 volume.

O bună expunere sinoptică a civilizaţiilor figurative şi o listă antologică bine gîndită a muzeelor italiene în mare parte şi a celor mai mari muzee din lume o găsim în volumul *Civiltà nell'arte* din seria „A Z Panorama", dedicat artelor figurative, Bologna, Zanichelli, 1960. O listă completă, stat de stat, înzestrată cu scurte accesorii indicatoare, o găsim în primul volum al lucrării *International Directory*

of Arts, publicate de Deutsche Zentraldruckerei A G, Berlin, 1958, şi ediţiile următoare.

În Italia, Direcţia Generală a Antichităţilor şi Artelor Frumoase ale Ministerului Instrucţiunii Publice a încercat de mai multe ori o catalogare sistematică şi ştiinţifică motivată de vastul patrimoniu artistic, arheologic şi monumental. Din 1911 s-a început cu „Provincia Alexandriei" publicarea *Eleneo degli edifici monumentali* (pe oraşe şi provincii, fără ilustrate şi construită din simple înşiruiri). Au fost publicate 35 de liste, dar publicarea colecţiei a fost întreruptă în 1938. În 1931 au început apoi *Inventari degli oggetti d'arte d'Italia*, dotate cu numeroase ilustraţii şi bibliografia obiectelor principale. Au fost publicate 8, pînă în 1936, de un grup de corespondenţi din provincii. În 1932 a fost început *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, pe oraşe, în format mare, cu caracter ştiinţific, bine ilustrat. Şi în acest caz, pînă în 1939, au fost tipărite 10 volume, privind tot atîtea centre istorice. În 1956 s-a reluat (dar fără urmare) o astfel de serie cu titlul *Cataloghi di antichità e d'arte*, cu un volum despre bisericile din Vicenza, Roma, De Luca. Între 1929 şi 1939 au fost publicate cele 19 volume din *Guide dei musei e gallerie d'Italia*. În 1958 seria a fost reluată pe o nouă bază şi cu titlul *Cataloghi dei musei e gallerie*, editată la Roma de Institutul Poligrafic de Stat. Pentru înregistrarea completă a volumelor la care ne-am referit, şi pentru problema catalogării, vezi articolul lui R. DELOGU în Revista Asociaţiei Naţionale a Muzeelor italiene, „Musei e Gallerie d'Italia", nr. 32, 1967, p. 30—36, Roma, De Luca.

Sub îngrijirea aceleiaşi Asociaţii Naţionale a Muzeelor italiene şi Direcţia generală a antichităţilor şi Artelor frumoase a Ministerului Instrucţiunii Publice a fost publicată o listă completă a Muzeelor şi galeriilor italiene, prevăzută cu o descriere sumară, cu titlul *Repertorio dei musei e delle raccolte di archeologia, arte e storia in Italia*, compilat de E. ZOCCA, Roma, 1961.

Capitolul III

INSTITUŢIILE PUBLICE DE CONSERVARE ŞI TUTELARE

Principii instituţionale, sarcini, structuri

Activitatea instituţiilor publice se poate împărţi după cum urmează:

1. activitatea de reperare şi achiziţionare: săpături şi cercetări arheologice; campanii de achiziţionări sau achiziţionări individuale de obiecte; stimularea donaţiilor, testamentelor, a dărniciei;

2. activitatea de dări de seamă publice: expunerea în mod permanent (în muzee şi galerii) sau în mod temporar (expoziţii, fie monografice fie de ansamblu) a patrimoniului de artă achiziţionat pe orice cale, către domeniul public; publicarea de articole, eseuri, cărţi, cataloage etc.;

3. tutelă tehnică: acţiune muzeo-tehnică de conservare; de restaurare, cuprinzînd conservare, consolidare, recuperare;

4. tutelă juridico-administrativă: acţiunea administrativă şi fiscală pentru a împiedica dispariţia sau îndepărtarea obiectelor de locul lor „natural" de naştere şi de colecţionare, şi oricum de pe teritoriul naţional; activitatea poliţiei pentru recuperarea obiectelor luate în mod fraudulos sau ilegal; acţiunea de garantare a corectei circulaţii a operelor din domeniul particular, depistînd şi urmărind falsificările şi contrafacerile.

Descrierea nu prea sumară a instituţiilor cărora li se cere această serie de activităţi ar cere, dac-ar

fi întocmită pe scară mondială, prea mult spaţiu şi ar fi de puţin folos. De aceea ne vom limita pentru acest capitol la indicaţii suficient de organice numai pentru Italia. În orice caz merită osteneală să facem cîteva consideraţii generale punct cu punct.

În primul rînd. În vreme ce în alte ţări (în special în ţările anglosaxone şi mai ales în S.U.A.) activitatea stimulatorie de reparare şi achiziţionare se desfăşoară chiar din iniţiativa autonomă a muzeelor, aproape întotdeauna ajutate (sau de-a dreptul constituite) de asociaţii private, în Italia (ca dealtfel şi în alte ţării neolatine) centralizarea administrativă şi bogăţia însăşi a patrimoniului artistic au împiedicat o astfel de capacitate de iniţiativă şi aportul particularilor rămîne inconsistent, cînd nu a fost de-a dreptul împiedicat. Nu încape nici o îndoială în schimb că în S.U.A. conştiinţa de a fi lipsit de un patrimoniu artistic transmis istoric a provocat exigenţa de a-l colecţiona cumpărîndu-l din lumea veche: de aici, formidabilul impuls al colecţionismului în Statele Unite din ultimii o sută de ani. Asemenea impuls a fost însă potenţat de evidente dispense fiscale acordate de stat particularilor care pot face acte de mecenatism. În ultimii ani aceste dispense au sfîrşit cu stimularea unei pieţi fictive şi chiar înşelătoare, dar au determinat o adevărată pompare de opere de artă din Europa şi apoi din toate ţările lumii spre America de Nord.

În al doilea rînd. În ţările neolatine muzeul şi galeria publică şi-au dat totdeauna silinţa (în afară de cazuri de excepţie ca Louvre la Paris, Uffizi în Florenţa şi săpăturile de la Pompei lîngă Neapole) să devină un canal de comunicaţie în masă pentru propriul lor public; materialul depus în permanenţă a depăşit şi îl depăşeşte în linii mari cu mult pe cel expus provizoriu şi provenind din depozite şi împrumuturi externe, sau pe cel care i-a aparţinut exclusiv; materialul destinat ilustrării sau interpretării publice a materialului expus a fost şi este rareori tipărit în mare tiraj sau uşor de dobîndit, chiar dacă adesea calitatea sa ştiinţifică poate fi socotită elevată. În Italia, aceste caracteristici au atins totdeauna puncte foarte înalte. În schimb, în ţările germanice şi anglosaxone (şi în special în S.U.A.), muzeul a dobîndit o fizionomie opusă: nu este de maximă specializare (adică expune opere şi relicve nu numai artistice, dar şi istorice, ştiinţifice etc.); nu e static (expune material prin rotaţie; este un adevărat centru specific de viaţă culturală, unde se ţin continuu conferinţe, dezbateri, proiecţii, spectacole, unde banca de vînzări a obiectelor celor mai variate stă alături de bufet şi de restaurant etc.); nu e socotit un loc rezervat turiştilor şi puţinilor intelectuali sofisticaţi. Pe de altă parte, chiar şi în ţările slave din estul european, muzeul este în genere static şi destul de specializat, dar publicaţiile sînt abundente şi accesibile şi muzeul poate conta pe mase enorme şi constante de vizitatori de toate categoriile.

În al treilea rînd. Muzeo-tehnica a atins în Italia niveluri foarte înalte, dar din păcate episodice. Celor mai bune teorii asupra distribuirii materialului, asupra iluminării, asupra instalaţiilor de condiţionare etc., rareori am primit răspunsuri practice corespunzătoare. Tot în Italia, un nivel foarte înalt (calitativ poate cel mai înalt) a fost atins în sectorul restaurării, nu numai din punct de vedere teoretic, ci şi practic. Italia este singurul stat unde, încă de prin 1939, a luat fiinţă Institutul central de restaurare, la Roma, cu sarcina de a elabora modele tehnologice sigure de intervenţie pentru numeroasele Cabinete de restaurare din întreaga ţară, atît pe plan teoretic cît şi practic. În ultimii ani, chiar şi acest Institut a fost însă implicat în deteriorarea generală a organizării statale de tutelă a patrimoniului artistic italian.

În al patrulea rînd. Principiul pe care se bazează în aproape toate statele europene sau europenizate acţiunea de tutelă juridico-administrativă este că *bunurile culturale*, şi în special operele de artă, constituie un patrimoniu de interes public şi, prin urmare, principiul proprietăţii private este — în comparaţie cu ele — puternic limitat. Cu

alte cuvinte: cetăţeanul particular, care deţine o pînză a lui Rafael sau Tiţian sau Dürer sau Brueghel sau un edificiu medieval de însemnătate sau o vilă de Palladio sau o statuie de Bernini sau de Pouget şi aşa mai departe, nu poate exercita asupra unor asemenea lucruri un drept deplin de proprietate (*ius utendi et abutendi*); adică nu poate să le distrugă sau să le strice şi nici nu poate să le vîndă măcar sau să le ducă în altă parte fără a se supune la norme speciale şi restricţii. Principiul trebuie luat în seamă cu ceva mai multă chibzuinţă de către instituţii şi asociaţii, fie ele laice sau religioase, ca şi de societăţile publice. Se înţelege că, în practică, violările acestui principiu au fost şi sînt numeroase. Fără a vorbi de furturi de opere de artă, care în Italia mai ales (dar nu numai în Italia), în ultima vreme au devenit un adevărat flagel, nu încape îndoială că măsuri administrative şi poliţieneşti sînt necesare în această privinţă, dar trebuie să ţinem cu hotărîre seama că tendinţa de a pune monopol pe un bun de folos public nu se combate în mod serios decît lărgind cît mai mult cu putinţă folosirea sa comună şi crescînd astfel convingerea publică că folosirea acelui bun ar fi realmente posibil pentru toţi şi nu rezervat doar unui cerc restrîns de indivizi.

Pe plan internaţional există, ca nişte corolare ale O.N.U., organisme care urmăresc să susţină şi să răspîndească dublul principiu:

1. al folosului public al bunurilor artistice şi culturale;

2. al dreptului — datorie pentru fiecare cultură naţională de a conserva în întregime propriul patrimoniu artistic şi cultural apărîndu-l de înstrăinările abuzive, violente sau frauduloase.

Asemenea organisme, care-şi desfăşoară funcţia şi de consultanţi tehnici, depind de ONU prin UNESCO (*United Nations Educational and Scientifical Organisation*), cu sediul la Paris (VIII, Pl. de Fontenoy) şi sînt:

1. ICOMOS (*International Council of Monuments and of Sites*) fundat la Veneţia în 1964.

2. ICOM (*International Council of Museums*), cu sediul la Paris, şi a fost înfiinţat imediat după UNESCO şi e de departe organismul cel mai cunoscut şi incisiv.

3. *Centrul Internaţional de studii pentru Conservarea şi Restaurarea Bunurilor Culturale*, cu sediul la Roma, instituit în conferinţa generală a UNESCO de la New Delhi în 1956.

În sfîrşit, caracter internaţional are acţiunea desfăşurată de *Comisia pontificală pentru arta sacră la Roma*, cu scopuri diferite dar eficace uneori şi în scopuri de tutelă a patrimoniului artistic, mai ales în Italia.

Teoretic, o schemă de funcţionare universal eficace a sistemului muzeal modern poate fi formulată după cum urmează (fig. 1) pe baza concepţiei comunicaţionale că un muzeu (sau galerie publică) nu este altceva decît un acumulator şi un transmiţător socializat de informaţii.

Se înţelege că legăturile implică înainte de toate posibilitatea unei activităţi de stimulare şi de cercetare autonomă a „informaţiilor" din partea centrului decizional: de exemplu pentru a decide o campanie de săpături, sau pentru a decide organizarea unor expoziţii sau procurarea unor publicaţii, şi se înţelege că fiece activitate de acces la „izvoare" implică instrumente proprii financiare, tehnice, legale şi, firesc, o pregătire personală după cum se cuvine. Ca să ţinem seama de „răspunsul" receptorului sau al publicului („retroacţiune" sau *feed-back*) este apoi necesar să se pregătească instrumente speciale revelatoare, directe sau indirecte (de exemplu, trebuie să elaborăm statistici asupra frecvenţei vizitatorilor, asupra achiziţionării de materiale tipărite, asupra răspunsurilor la chestionare, şi trebuie, de asemenea, să ţinem seama de recenziile şi de articolele publicate în afara sistemului, care se îngrămădesc la biblioteca documentară etc.). Se înţelege, în afară de asta, că „spaţiul" didactic poate sau trebuie să cuprindă localuri de conferinţe, dezbateri sau proiecţii, audiţii etc. În sfîrşit, se înţelege că legăturile cu dublu sens implică un dublu proces posi-

Fig. 1

bil: o operă poate fi direct trimisă în expoziţia permanentă, dar poate să fie şi retrasă pentru un examen ulterior şi trimisă de aici în laboratorul de restaurare sau în expoziţia didactică sau temporară şi aşa mai departe. Tot sistemul se bazează, vădit, pe un suport politico-economico-social care este cel indicat la timpul său ca tipic pentru ţările europene şi europenizate, dar este susceptibil de generalizări totale sau parţiale.

Instituţiile publice în Italia

Din 1947 în Italia activitatea instituţiilor publice este influenţată juridic de art. 9 al Constituţiei, care dealtfel nu a adus nimic nou cu privire la practica statornicită deja, decît în formula solemnă a principiului („Republica [. . .] tutelează peisajul şi patrimoniul istoric şi artistic al naţiunii"). În practică cele patru specii de activităţi mai sus arătate sînt exercitate de oficii dependente de stat sau de Societăţile locale (Regiuni, Provincii, Comune). În primul tip intră Supraintendenţele care acoperă întreg teritoriul naţional şi au în linii mari autorităţi teritoriale variat circumscrise (în general cuprinzînd unităţi culturale istoric justificate) şi în acelaşi timp autorităţi tehnice foarte net delimitate. Ele sînt organe periferice ale Direcţiei Generale a Antichităţilor şi Artelor Frumoase, care face astăzi parte din Ministerul Instrucţiunii Publice şi despre care vom mai vorbi.

Există de aceea:

Supraintendenţe ale Antichităţilor (în număr de douăzeci şi cinci);

Supraintendenţe ale monumentelor (în număr de cincisprezece);

Supraintendenţe ale Monumentelor şi Galeriilor (mixte, în număr de zece).

Autorităţile din Supraintendenţele Monumentelor (şi ale celor mixte, firește) au şi tutela frumuseţilor panoramice sau peisagiste şi a aşa-numitelor frumuseţi naturale (de exemplu grote naturale etc.), cu vădite conexiuni urbanistice.

Supraintendenţelor trebuie să le adăugăm opt Institute cu regulamente speciale:

1. Institutul central de restaurare (cu sediul la Roma);
2. Muzeul Naţional din Castelul San Angelo (instituit în 1925);
3. Cabinetul naţional de stampe (cu sediul la Roma, instituit în 1895), cu laboratorul anex de restaurare grafică;
4. Muzeul Naţional de Artă Orientală (la Roma, instituit în 1957);
5. Muzeul Naţional de Artă şi Tradiţii Publice (instituit în 1906 la Florenţa, transferat la Tivoli, la Villa d'Este, în 1932, apoi la Roma, EUR, cu actuala denumire din 1956);
6. Calcografia Naţională (născută din achiziţionarea în 1783, din partea lui Clement al XII-lea, a colecţiei de matrice ale tipografiei De Rossi, cu numele de Calcografia camerală, apoi trecută statului cu numele actual în 1870, cu sediul la Roma);
7. Opificio Delle Pietre Dure (instituit la Florenţa în 1588 de Marele Duce Ferdinand I cu sarcina de a colecţiona în muzee produsele de artă lucrate în piatră dură, în laboratoare şi şcoli de înaltă specializare, trecut la regulament special în 1903);
8. Cabinetul Fotografic Naţional (instituit la Roma în 1907) cu o secţie dependentă de Aerofototeca specializată pentru zone arheologice.

Supraintendenţelor şi Institutelor cu regulament special trebuie să le adăugăm oficiile de export al obiectelor de antichitate şi artă, care au sarcina să controleze exportul operelor de artă şi să interzică exportul celor care ar constitui, îndepărtate de teritoriul naţional, o „daună uriaşă" pentru patrimoniul artistic al ţării. Astfel de oficii au sediul, în general, pe lîngă Supraintendenţele de Antichităţi, Galerii şi Mixte.

Pe scară locală, iniţiativele provinciilor sînt sporadice şi limitate de înseşi finalităţile instituţionale. Şi mai fantomatice sînt iniţiativele Regiu-

nilor, care, prin legea din 16.5.1970 nr. 281 cer gestiunea muzeelor de interes local şi a „bunurilor ambientale". La nivel comunal, în schimb, tradiţiile antice de autonomie culturală şi vitalitatea multor oraşe italiene, unite cu însăşi bogăţia patrimoniului artistic din custodia lor, a dat adesea puterea şi prestigiul unor oficii, din păcate puţine, ale Direcţiei comunale ale Artelor Frumoase şi ale Muzeelor Civice. Să amintim printre cele dintîi Veneţia, Torino, Milano, Genova, Udine, Vicenza, Verona, Brescia, Pavia, Padova, Treviso, Roma.

Organul central de stat pus în fruntea activităţilor mai sus expuse este, după cum am spus, Direcţia Generală a Antichităţilor şi Artelor Frumoase, ale cărei birouri sînt astăzi la Roma (Piazza del Popolo, 18). Asupra diferitelor organe centrale este inutil să zăbovim aici. Să amintim numai că activitatea lor se bazează pe cîteva legi, dintre care principalele sînt din 1939 (între ele Legea nr. 1089 din 1—6, care vorbeşte despre obiectele de interes artistic şi istoric şi nr. 1 497 din 29—6, care vorbeşte despre bunurile ambientale) şi pe cîteva regulamente. Pentru problemele de mare importanţă, activitatea Direcţiei sus-numite se prevalează de opiniile unui Consiliu Superior al Antichităţilor şi Artelor Frumoase, dar cererea opiniilor nu este obligatorie, nici opiniile nu sînt angajante.

Problema exportului ilegal al operelor de artă a atins punctul culminant în timpul ultimului război, atunci cînd din partea căpeteniilor naziste nu numai că s-a procedat la achiziţionări ilegale şi uneori impuse cu forţa, din importante colecţii particulare, ci s-a ajuns la ridicarea în masă a operelor de prin plan chiar din muzeele publice (de exemplu de la Uffizi, din muzeele din Neapole etc.) pentru a fi duse în Germania şi Austria. O contra-acţiune iniţiată numaidecît din partea cîtorva italieni inimoşi a dat loc, odată terminat războiul, formării unei *Delegaţii italiene pentru recuperarea operelor de artă* (condusă de Rodolfo Siviero), care a avut sarcina, pe baza acordurilor

internaţionale, să găsească şi să aducă în Italia operele luate ilicit.

Aceste cazuri, în parte deschise şi acum, au atins subiecte de roman şi îşi aşteaptă naraţia organică. Oricum, deschizînd drumul, *Delegaţia* a avut prilejul să se ocupe de multe alte jafuri din perioada postbelică, din 1945 pînă azi, intervenind în lanţul tot mai strîns de furturi de opere de artă comise în dauna colecţiilor particulare şi mai ales din bisericile şi din muzeele publice. În cazurile ilicite privitoare la operele de artă şi în special în luările în posesie ilicită (intrînd aici şi exporturile) şi în furturile propriu-zise au intervenit şi intervin mai multe organe: în afara *Delegaţiei* citate, *Garda de finanţe*, *Carabinierii*, *Poliţia* şi nu totdeauna, din păcate, în colaborare utilă între ele, cu un suficient suport tehnic. Un *Comando de Carabinieri pentru tutela Patrimoniului Artistic* a fost instituit în strînsă legătură cu Direcţia Generală a Artelor Frumoase şi-şi are sediul la Roma (Piazza S. Ignazio, 152).

Problema furturilor crescînde ale operelor de artă din proprietate publică, practicabilitatea publică scăzută sau inexistentă a multor muzee, o anume dezordine administrativă, încetineala sau sporadicitatea în amestecul restaurărilor operelor mobile şi monumentelor, incapacitatea progresivă de a frîna asalturile speculaţiei particulare ale patrimoniului ambiental au dus la constituirea de asociaţii care să stea alături şi să stimuleze activitatea instituţiilor publice. În primul rînd, trebuie să citäm, privitor la aceasta, merituoasa şi autoritara asociaţie *Italia Nostra* şi *Asociaţia Naţională pentru centrele istorico-artistice*. Agravarea continuă a situaţiei a împins apoi de mai multe ori în ultimii douăzeci şi cinci de ani oameni de cúltură şi politicieni să ceară o reformă radicală a Administraţiei de Stat a Artelor Frumoase, propunînd înfiinţarea unei Societăţi autonome anume în acest scop, sau, de curînd, al unui Minister al Bunurilor Culturale, care ar trebui să reunească Artele Frumoase, Bibliotecile şi Arhivele. Din păcate, limitele şi scopul lucrării de faţă şi grija

pentru ţară ne împiedică aici să vorbim despre rezultatul nul cu care ne-am ales după atîtea cereri şi propuneri: o prelungită şi tragicomică farsă italienească care nu dă semne, între altele, că ar avea o finalitate.

Bibliografie

a. *Partea generală*

UNESCO s-a îngrijit încă de la început (1948) de o publicaţie tehnico-ştiinţifică de înaltă ţinută, cu titlul „Museum", continuînd astfel „Museion" apărut în 1927 ca „Bulletin de l'Office International des Musées". O a doua publicaţie cu mai largă difuzare este „Le courier de l'UNESCO". Revista ICOM-ului este în schimb „ICOM News. Nouvelles de l'ICOM" cu caracter mai degrabă informativ şi de actualitate; cea a ICOMOS-ului este „Monumentum".

Un recensămînt al serviciilor publice adaptate, în lumea întreagă, pentru tutela bunurilor culturale se găseşte în mai sus citatul *International Directory of Arts*, Berlin, Deutsche Zentraldruckerei A G, 1958, 2 vol. şi următoarele volume la zi. Cele două volume conţin însă şi, stat cu stat, în afară de lista chibzuită a muzeelor şi galeriilor din toată lumea, cu denumirea lor completă, o listă a instituţiilor istorico-artistice universitare, ale Academiilor şi şcolilor de artă, o listă de artişti, o listă a Asociaţiilor, a editurilor de artă, a restauratorilor şi în sfîrşit ale caselor de licitaţie şi a negustorilor nu numai a colecţionarilor cei mai cunoscuţi.

Să se vadă apoi următoarele rubrici speciale: *Museum* în *Enciclopedia Britannica*, Londra, 1960, vol. XV, pp. 981—987; *Museo* în *Enciclopedia Italiană*, Roma, 1934, vol. XXIV, şi în Appendice III al aceleiaşi, Roma 1961; de asemenea *Arte* (Tutela patrimoniului artistic), *ibid*, vol. IV, 1929; rubricile *Arte* (tutela patrimoniului artistic) în *Enciclopedia universale dell'arte*, Veneţia—Roma, Institutul pentru Colaborare Culturală, 1958, vol. I şi *Museo, ibid.*, vol. IX, 1963.

b. *Partea privitoare la Italia*

Reviste esenţiale, fie din punct de vedere ştiinţific fie operativ, pentru a se cunoaşte activitatea administraţiei publice italiene a Artelor Frumoase, sînt:

1. „Bolletino d'arte del Ministero della Publica Istruzione" tipărit de Poligrafia de Stat, apărut în 1907, transformat în revista *Le Arte* între 1938 şi 1941 şi revenit la denumirea originară în 1948.

2. „Bolletino dell'Istituto centrale del restauro" (tipărit de Poligrafia de stat şi apărut la Roma în 1950).

3. „Musei e Gallerie d'Italia", redactat sub îngrijirea Asociaţiei naţionale a Muzeelor italiene, Roma, De Luca, din 1956.

Există apoi diferite anale și reviste, cu periodicitate sporadică sau îndoielnică, ale administrațiilor civice mai active în sectorul patrimoniului artistic, importante totuși numai în scopuri particulare.

O descriere la zi și organică a structurii administrative și juridice a instituțiilor italiene de tutelă a patrimoniului artistic și ambiental se găsește în cartea lui A. CANTONE, *Difesa dei monumenti e delle bellezze naturali*, Neapole, Fiorentino, ș.a. 1969. Cfr. și M. CANTUCCI, *Le cose d'interesse artistico e storico nella giurisprudenza e nella dottrina*, Neapole, Jovene, 1968. Despre normativa privind falsurile și contrafacerile să se vadă: V. MAJORCA, *I reati contro il patrimonio artistico*, Florența, Majorca, 1972. Despre furturile de opere de artă să se vadă: *Repertorio delle opere d'arte trafugate in Italia*, publicat de Direcția generală a Artelor Frumoase, ca și „Bolletino del Servizio per le Ricerche delle opere d'arte rubate", emis de Comandamentul general al Asociației Carabinierilor.

Pentru toate problemele puse în joc de „Comisiunea Franceschini", astfel numită de parlamentarul care o prezida, să se vadă cele trei volume groase din titlul *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Roma, Colombo, 1967. Astfel de volume reprezintă tot ce a rămas concret din lucrările Comisiunii.

Despre problemele tehnice ale conservării și restaurării cfr. G. URBANI și alți autori, *Problemi di conservazione*, Bologna, Compositori, 1953. De interes general este apoi „Tecneco", *Prima relazione sulla situazione ambientale del Paese*, 4 vol., Colombo, Roma, 1974. Pentru restaurarea monumentelor o tratare de manual este: A. BARBACCI, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Institutul poligrafic de stat, 1956.

O denunțare a lipsurilor instituțiilor de stat italiene o găsim în R. BIANCHI BANDINELLI, AA, BB. AA. și B.C. *L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Bari, De Donato, 1974.

Capitolul IV

CIRCULAȚIA PARTICULARĂ A OPEREI DE ARTĂ: PIAȚA ANTICARIATELOR ȘI A ARTEI CONTEMPORANE

Destinație, flux, preț, valoare

Dacă formele-obiect fixe dau loc unei complicate geografii a centrelor monumentale și a monumentelor singulare, formele-obiecte mobile au sfîrșit și sfîrșesc prin a fi adunate în mare parte în colecții muzeale, de obicei publice, unde rămîn (în afară de emigrația neprevăzută ca urmare a furturilor, jafurilor sau înstrăinărilor), dar un foarte mare procent îl constituie acea imensă grămadă de obiecte de dimensiuni medii și mici care umplu dughenele anticarilor, sălile licitațiilor, expozițiile cu vînzare și mai ales locuințele particulare sub formă de adevărate colecții sau de mobilier. O astfel de acumulare este pe de-a întregul în perpetuă mișcare, chiar dacă se poate întîmpla ca un singur obiect, luat în sine, să posească într-o locuință pentru mai multe generații. Dealtfel — o parte — dispare pentru totdeauna; o alta se adaugă neîncetat ca rod al producției zilnice. Se poate afirma cu o bună speranță de aproximare că „repeziciunea fluxului", adică trecerea obiectelor din mîinile unui artist sau ale unui particular în ale altuia este cu atît mai frecventă cu cît dimensiunea obiectului este mai mică și cu cît mai mare este numărul exemplarelor de același tip existente. Și se înțelege de ce: un particular poate chiar să se îndrăgostească

de un turn medieval şi uneori să-l achiziţioneze, dar cu foarte multă dificultate va putea să-l ducă cu el ca să şi-l aşeze într-o colecţie împreună cu altele de acelaşi fel. Pe de altă parte, cine-şi construieşte o vilă, proiectată de un arhitect modern, greu găseşte cu putinţă sau interesant să-şi mai construiască o alta la fel. O mare pînză barocă de trei metri pe cinci poate împodobi minunat o casă, şi poate să fie pe deasupra şi opera unui mare maestru, dar nu e uşor să găseşti pe cineva care să posede o locuinţă potrivită unde să o găzduiască cu demnitate, nici să găsească altele asemănătoare. La fel s-ar întîmpla dacă ar fi vorba de o compoziţie contemporană. De aceea, putem paria că trecerile lor din mînă în mînă au fost şi sînt puţine. O statuetă de bronz de treizeci de centimetri înălţime şi un tablou de 60×80 centimetri sau o măsuţă de 70×110 cm pot, în schimb, să-şi găsească locul aproape oriunde şi, firesc, nu puţine sînt în circulaţie: putem fi siguri, prin urmare, că frecvenţa fluxului lor este şi va fi mereu foarte înaltă. Sub o anume dimensiune situaţia se schimbă uneori. Obiecte foarte mici, ca monede, medalii, camee, pietre preţioase etc., mai ales dacă sînt de mare valoare, sînt apreciate numai de un număr restrîns de experţi sau sînt socotite obiecte de tezaurizare: sfîrşesc adesea în casele de fier ale băncilor şi acolo rămîn vreme îndelungată. Uneori pot să fie chiar uitate şi să se piardă. În această privinţă, „monopolizarea" este completă: formelor-obiect, considerate opere semnificante sau mesaje, le este — ca să spunem aşa — astupată gura; de teamă ca alţii să nu se bucure de ele şi să le „asculte" fără permisiunea lui, posesorul particular se lipseşte şi pe el însuşi de contemplarea lor.

Se înţelege că sub fiece „trecere" care constituie fluxul, există totdeauna o învoială: obiectul în schimbul banului, sau în schimbul oricărui alt obiect, sau în schimbul unui credit etc. Tot acest sistem de tranzacţii constituie piaţa obiectului de artă: de artă contemporană dacă autorul sau cel puţin succesorii săi imediaţi sînt încă vii, obiect

de anticariat în alte cazuri. Din acest punct de vedere, opera de artă nu scapă de legea economică a cererii şi ofertei şi raportul între cele două elemente puse în joc este reprezentat exact de contravaloarea în bani sau sub orice altă formă. Dacă este foarte dificil sau uneori imposibil să determinăm „preţul", sau valoarea monetară a unei opere, aceasta nu ţine atît de faptul că raportul între cerere şi ofertă nu se exprimă într-o valoare precisă (o dată ce învoiala s-a făcut, raportul indicat de „contravaloare" este precis, ba chiar foarte precis), cît de faptul că niciodată nu se poate defini cu exactitate — înaintea învoielii — „forţa" eventualei cereri şi „forţa" eventualei oferte. De fapt, în afara cazului obiectelor de serie, fie ea mare sau mică (stampe, monede, mobile etc.), marea parte a obiectelor de artă este formată din piese unice şi din acest motiv se pot confrunta numai în parte: cine vinde şi cumpără se găseşte din această cauză mult prea puţin în situaţia de a decide asupra obiectului. În schimb, confruntarea are loc în mare măsură, între motivaţiile în mare parte inconştiente sau de nemărturisit, pentru cel care vinde, şi cele tot atît de greu de exprimat ale celui care cumpără: adică este o confruntare care are loc în mare măsură ... pe întuneric. Acest lucru este cu atît mai adevărat cu cît învoiala are loc între particulari. În schimb, anticarul sau negustorul de profesie se găsesc, în materie de tranzacţii, într-o poziţie mai avantajoasă: au o experienţă vastă şi concretă nu numai a obiectelor, ci şi a motivaţiilor: de aceea pot înţelege mai repede decît alţii, şi din mici indicii, care ar fi adevărata motivaţie (sau cel puţin predominantă) care împinge clientul să cumpere sau să vîndă şi poate, de aceea, să-i evalueze forţa imboldului. Mai mult, faptul că poate să fie sigur că vinde oricare din obiectele expuse pentru a scoate un profit considerabil, îl scuteşte pe anticar sau pe negustor de justificarea propriei motivaţii: chiar dacă pentru moment este fără nici o leţcaie, sau dacă ştie perfect că nevînzînd în acea zi o anumită piesă se

va găsi în pragul ruinei, îi este mult mai uşor să-şi mascheze starea sufletească. Particularul care vinde anticarului sau negustorului trebuie în schimb să justifice în vreun fel propria ofertă: dacă declară că vrea să-şi vîndă obiectul pe care-l are pentru că nu-l mai găseşte pe gustul său, riscă să-l subaprecieze; dacă declară că vrea să-l vîndă pentru că are nevoie de bani, riscă să-şi taie singur craca de sub picioare; dacă nu declară sau refuză să declare un motiv demn de luat în seamă riscă să devină suspect... şi aşa mai departe. Se înţelege că negustorul serios are tot interesul să-şi trateze bine clienţii; nu pretinde prea mult dacă vinde şi nu plăteşte prea mult dacă achiziţionează, iar interesul este cu atît mai mare cu cît clientul este, potenţial, plin de bani şi stabil. Toate acestea, firește, abstracţie făcînd de „lovitura soartei", care uneori e şi reversibilă: se poate cumpăra pentru o anume sumă (şi cu deplina satisfacţie a vînzătorului) un obiect care mai tîrziu se descoperă a fi de o valoare de mii de ori mai mare, şi invers.

În definitiv, care sînt motivele care împing individul să achiziţioneze cu un mijloc sau altul pentru el şi numai pentru el un obiect de artă? Este evident că impulsul la monopolul obiectului de artă se izbeşte cu violenţă de natura universală a mesajului artistic; dar contradicţia este analogă (numai analogă — luaţi seama — şi *mutatis mutandis*) cu cea a hoţului, care atacă proprietatea tocmai pentru că în ea crede: el intră în posesia unui bun pentru că vrea să şi-l însuşească, nu pentru că vrea să abolească stăpînirea. Tot astfel, un individ achiziţionează pentru sine un obiect de artă tocmai pentru că simte că prin el se „universalizează", că dobîndeşte un mesaj adresat tuturor, şi de care numai el dispune („Vor trebui să-mi dea mie socoteală dacă vor să se bucure de el, să-l citească, să-l înţeleagă"...). Aceasta este raţiunea pentru care adevăraţii şi marii colecţionari şi amatori de artă sfîrşesc aproape totdeauna, mai curînd sau mai tîrziu,

printr-un compromis tipic: să doneze colecţia lor unei societăţi sau instituţii (un muzeu, o fundaţie) care într-un fel le-ar asigura o folosire publică: în schimb, societatea sau instituţia se angajează să menţină fictiv în viaţă personalitatea colecţionarului înscriindu-i numele cu litere de aur pe sălile sau pe întregul edificiu.

Firește, în mare parte dintre cazuri, motivaţiile sînt mult mai puţin elevate psihologic, şi oricum nu acţionează niciodată singure. O bună motivaţie poate fi că există un spaţiu „gol" pe un perete sau într-un colţ sau pe o mobilă. Această motivaţie este psihologic mult mai subtilă decît ne-am închipui: este tipică pentru culturile europene sau europenizate teama de spaţiile goale. „Liniştea" spaţiilor (pavimente, pereţi etc.) stîrneşte literalmente frica occidentalului care în general este incapabil să facă „golurile" să vorbească (ar ajunge o pată de culoare într-un unghi pentru a face „să vorbească" un întreg perete): pentru aceasta el are nevoie să pună cîte ceva oriunde şi mai ales pe pereţi. Această multiplicare de *prezenţe* indirecte şi neprimejdioase a semenilor săi prin intermediul obiectelor liniştește individul occidental, atenuează groaza lui de a se simţi singur şi, în definitiv, complexul său de inferioritate în faţa lumii exterioare şi a naturii (nu din întîmplare culturile europenizate — ca nici o altă cultură — au distrus şi răsturnat lumea naturală — azi pînă la limita primejdiei).

O altă motivaţie este de ordin economic: acaparare, tezaurizare, investiţie. Achiziţionezi pentru că te temi de devalorizarea altor bunuri (de exemplu moneda) sau pentru că în mod obişnuit ai dreptate să presupui că un obiect de artă creşte în valoare mai mult decît alte bunuri, susceptibile de o uzură rapidă. Motivaţiei economice i se adaugă în multe cazuri o motivaţie psihologică mai subtilă: plăcerea jocului (care poate fi socotită aproape hazard) de a cumpăra şi a revinde insistînd asupra variaţiei cotelor aşa cum s-ar putea face la cursele de cai. În toate aceste motivaţii, calitatea intimă a obiectelor, luate în-

dividual, are o greutate scăzută: să umpli un gol sau să joci la bursă un obiect este același lucru. În realitate, crește cu adevărat numai valoarea obiectelor cu adevărat semnificative. Și aici intră în joc enigma variațiilor de gust ai căror conducători sînt în realitate oameni de gust și de cultură (între care și mulți negustori) pentru care obiectele sînt *semnificante* (și semnificative) în măsura în care drept urmare a *căutărilor lor* li se dezvăluie cele mai adînci semnificații. Dar ei se angajează în căutări numai în măsura în care sînt atrași sau împinși de alții sau de alte indicii și semnificații imediate, rațiune pentru care cercul s-ar închide fără cale de ieșire de n-am înțelege că există o diferență între semnificațiile provizorii și semnificațiile de durată și că selecția fluxului obiectelor are loc tocmai pe temeiul capacității obiectelor de a oferi semnificații nu numai provizorii, ci și de durată. Pe baza semnificațiilor provizorii se susține o motivație rară, dar nu lipsită de frecvență, care se exprimă printr-o simplă curiozitate („Sînt curios să știu ce efect va face în casa mea"; sau „Acest obiect mă atrage, aș vrea să-i înțeleg bine semnificațiile"). Dar pe baza semnificațiilor de durată se susține mai tîrziu hotărîrea dacă obiectul va rămîne sau nu timp îndelungat la domiciliul celui la care a ajuns.

Cu aceste ultime motivații intrăm în sfera calificării celei mai intime a obiectelor. În general, dobîndirea unui obiect de artă oglindește simultan atît condițiile cît și aspirațiile sociale ale unui individ, și, indirect, prin aceasta, procesul de promovare socială al categoriei căreia îi aparține. Fiecare încearcă în realitate să posede ceva care să fie cel puțin asemănător cu ceea ce a văzut că posedă alte persoane pe care le socotește de rang superior: numai astfel se poate simți satisfăcut și „egal". Firește, această logică care impune *l'escalation* și *succesul* ca un proces necesar poate fi respinsă și chiar condamnată, dar de obicei sînt puțini intelectuali gata s-o facă. De obicei, logica adevăratei diversități (adică

a personalității fără subordonare activă sau pasivă) este prea greu de înțeles și încă și mai greu pentru a fi transpusă în act. Pentru aceasta, cazul magnatului burghez care n-ar dori un salon plin cu opere din epoca gotică sau epoca Pompadour era o pasăre rară chiar și acum o jumătate de secol și este rar și astăzi. Așa cum era rar și este cazul micului burghez care n-ar aspira în secret să posede surogatele de mobilier „în stil" pe care a putut să le întrezărească direct în casa magnatului sau prin ilustrațiile vreunei reviste. Cît despre muncitori, există multe indicii că nici ei nu s-ar comporta altfel, cel puțin dacă îi luăm în considerare pe cei cîțiva cărora banii le permit o modestă escaladare. La urma urmelor, motivația achiziționării unui obiect de artă, constituită de recunoașterea simbolului și mărturia apartenenței unui rang social determinat și superior, este motivația cea mai solidă și cuprinde atîtea alte motivații: nu au talent creator, dar sînt în situația de a-l achiziționa; sînt singuri (lupta pentru viață i-a învățat pe toți să nu se-ncreadă în nimeni), dar mii de prezențe „spirituale" pot să umple golul și singurătatea; au însă din abundență bani cîștigați în urma celor mai variate activități, dar vor putea fi „restituiți" în vreun mod oarecare folosului public sub altă formă.

O ultimă motivație există în sfîrșit cînd se recunoaște că obiectul place într-adevăr prin el însuși, exprimă toate semnificațiile lui provizorii și le lasă să se întrevadă pe cele ascunse, excită fantezia și stimulează cunoașterea. În acest caz, să-l descoperi, să-l posezi ca să-l contempli, să-l studiezi, să-l arăți prietenilor și să discuți despre el este într-adevăr un izvor de fericire și prețul, taxa de reevaluare, complexele de singurătate, rangul social, pot să fie fără grijă date uitării.

Firește, nu cred că mai este necesar să subliniem că acest caz este cel mai rar.

Dintre toate motivațiile sumar amintite mai sus se nasc figurile colecționarului, amatorului, curiosului. Maurice Rheims, unul dintre cei mai presti-

gioşi conducători de licitaţii ai hotelului Drouot, faimoasa şi foarte vechea casă de vînzări prin licitaţie din Paris, insistă asupra necesităţii de a face bine distincţia între cele trei tipuri diferite de pasionaţi: primul este un colecţionar specialist, riguros şi sistematic, o adevărată competenţă în materie; al doilea preferă varietatea şi este extrem de flexibil în alegere; al treilea se dedică obiectelor de provenienţă şi de semnificaţii neobişnuite, exotice, descumpănitoare. În orice caz, este aproape imposibil să faci o deliminare netă între cele trei tipuri: astfel se ajunge pe nesimţite de la marile colecţii de pictură la colecţiile de timbre sau la cele de cutii de chibrituri.

Circulaţia particulară a obiectului de artă poate fi schematic reprezentată (*fig.* 1) după cum urmează (se înţelege că legăturile care trec peste piaţă sînt donaţii şi testamente):

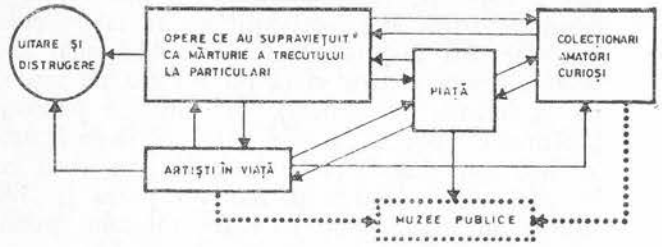


Fig. 1

Este de ajuns să aruncăm un ochi pe schemă ca să ne dăm şi mai mult seama întîi de dificultăţile acţiunii de a determina *preţul* unui obiect de artă. Rheims propune să fie calculat după cum urmează: costul + cîştigul + talent creator = preţ. Bineînţeles în cost intră valoarea brută a materiei din care este făcut obiectul + cheltuielile pentru orele de muncă + taxa de amortizare a capitalului investit + cheltuielile marginale. Lucrul are o importanţă evidentă pentru că un candelabru greu de argint ar putea avea o valoare însemnată ca argint topit chiar fără să ţinem seama de prelucrare, de „linie" şi de cheltuielile accesorii.

Un diamant bine încrustat într-o splendidă pafta de aur ar face să crească valoarea întregului obiect cu mai bine de două grade în ce priveşte materialul folosit. Rămîne greu de precizat „talentul creator": el retrăieşte numai din opoziţia dintre „forţa" cererii şi cea a ofertei, cum ziceam mai sus, sau între „inteligenţa interesată" (cum spune Rheims) a vînzătorului şi „intensa dorinţă" (şi capacităţile economice) a celui care achiziţionează.

Şi una şi cealaltă forţă se pot rezuma atît în motivaţiile exprese şi non exprese ale vînzătorului ca şi în cele exprese şi non exprese ale cumpărătorului. În aceste două forţe care se opun numai ca să se întîlnească sînt cuprinse nu numai calităţile intrinseci ale obiectului (aşa cum vînzătorul şi cumpărătorul le văd şi, singuri, pot să le vadă), dar şi multe alte variante mai concrete ale „talentului creator", care va putea fi în linişte trecut cu vederea întrucît este complet absorbit de întreg restul: gradul de comprehensiune al operei; gradul de promovare socială pe care-l reprezintă; mărimea materială a obiectului; raritatea şi dificultăţile în a o depista; mobilitatea pieţii pentru acelaşi tip de obiect; preţurile plătite sau cerute mai înainte pentru obiecte asemănătoare; coeficientul de stabilitate al monedei; încrederea inspirată reciproc; etc.

Tot ceea ce s-a spus ar putea fi un subiect de cercetare şi tratare ştiinţifică cu caracter economic şi sociologic, şi în parte a şi fost; ar mai putea constitui, în sfîrşit, o temă de complexe şi lungi reconstituiri istorice, şi în parte aşa s-a şi întîmplat. Această temă a fost, curios lucru, redusă în mare măsură chiar de acea literatură care ar fi trebuit să se intereseze mai mult de aşa ceva. Dar nu trebuie să uităm că circulaţia particulară a operei de artă constituie, şi probabil va constitui totdeauna, un joc de societate vast şi complicat al cărui farmec, nu ultimul, este oferit chiar de marile zone de umbră şi de riscurile care le însoţesc. Aici nu putem decît să ne limităm la cîteva referiri.

Bibliografie

Ca să avem o idee despre prețurile plătite în trecut pentru un obiect de același tip (de exemplu pentru un Cézanne, sau un Utrillo, sau un Dubuffet etc.) și să extrapolăm prețurile probabile actuale ale unui obiect analog se poate consulta opera lui E. MAYER, *Annuaire international de ventes, peintures, sculptures*, Paris, Publisol, 1963 (ajuns la numeroase volume). Asemenea operă conține referiri despre prețurile atinse în cadrul principalelor licitații în diferite perioade succesive.

Principalele case de licitații (Hotel Drouot la Paris, Christie și Sotheby la Londra) folosesc expertize pentru opere înainte de a accepta să le pună în vînzare: le este garantată astfel și — cu anumite limite — valoarea comercială. Casele englezești, în special, publică cataloage elegante și adeseori bine documentate. În Italia, obiceiul a fost adoptat de curînd, sistematic, de către Finarte (Milano).

Despre istoria colecționismului de la origini pînă la epoca modernă există o carte clasică de H. TAYLOR, *Artisti, principi e mercanti*, Torino, Einaudi, 1954 (publicată în engleză cu titlul *The Taste of Angels. The History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little, Brown Co., 1948), cu o bogată bibliografie. Totuși, oferă un material informativ excelent și roadele unei experiențe de primă mînă M. RHEIMS, *La vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1964, tradusă în italiană cu titlul *L'affascinante storia del collezionismo*, Torino, Bolaffi, 1964 (și ea cu o vastă bibliografie).

Obiectele de mică dimensiune, în general de mobilier sau de artă aplicată, constituie o lume în sine și sînt de obicei ignorate de istoriile de artă cele mai ilustre. Tocmai ele sînt însă cele care constituie, de la tapiserie la mobilă și la cana de cositor, de la armură la obiectul de giuvaergerie, materialul curent al pieții anticarului.

Între repertoriile cele mai ușor de mînuit amintim: L.A. BOGER și H. BATTERSON BOGER, *The Dictionary of Antiques and Decorative Arts*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957 (trad. italiană: *Enciclopedia dell'antiquariato*, Florența, Sansoni, 1966); H. SELING și alții, *Antiquariato*, Novara, De Agostini, 1961 (trad. după ediția germană, Heidelberg — München, 1957). Tot acestui din urmă editor îi aparține și colecția de arte decorative „Antiquariato" condusă de G. Gregorietti, cu 8 volume publicate în perioada 1962—1968 și altele în pregătire. Mai este apoi *La Grande enciclopedia dell'antiquariato e arredamento*, alcătuită de mai mulți autori, Roma, Editalia, 1967—1968, 5 vol.

Uneori chiar anticari și colecționari au publicat cărți de memorii interesante. Să amintim cîțiva: L. BELLINI, *Nel mondo degli antiquari*, Florența, Del Turco, 1947. La zona dintre memoriile de colecționar, de anticar și memoriile de falsificator se situează cartea lui I. F. JONI, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, San Casciano în Val di Pesa, S.E.T., f.a. (1900?). Pentru arta contemporană să amintim de A. VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937 (trad. italienească *Quadri in vetrina*, Torino, Einaudi, 1959). În acest sector, asemenea opere sînt numeroase și ar fi prea multe ca să le înșiruim aici. Între altele, scrierile lui H. Kahnweiler, ale lui L. Rosenberg și ale altora fac parte de drept din literatura memorialistică a artei contemporane și prin urmare trebuie tratate separat. Studiul sistematic al unui sector vital al artei moderne se datorește lui RAYMONDE MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

Pentru arta contemporană italiană nu cred să mai fie necesar să amintim binecunoscutele cataloage Bolaffi.

Capitolul V

REPRODUCEREA ŞI REPRODUCTIBILITATEA OPEREI DE ARTĂ

Condiţii tehnice. Reproduceri, gravuri, desene, fotoreproduceri, replici, copii, falsuri

Dintr-un punct de vedere teoretic, reproductibilitatea operei de artă a fost, în epoca modernă, afirmată şi negată cu tot atîta energie. Dar totul stă în punerea exactă a problemei: dacă prin *opera de artă* se înţelege un mesaj atît obiectual cît şi secvenţial (sau o formă cu funcţie comunicaţională) ivit într-un moment istoric determinant şi într-un context determinat şi prin urmare pentru receptori determinaţi, şi dacă prin *reproducere* se înţelege o reduplicare totală şi absolută, răspunsul este evident negativ. Nimeni nu-şi poate face iluzia că ar putea retrăi total, fie şi pentru cîteva clipe, condiţiile spectatorului unei drame de Shakespeare sau măcar condiţiile unui vizitator al bazilicii San Pietro din epoca lui Pius al IX-lea. Şi totuşi, această afirmaţie, logic ireproşabilă, este, în fiecare zi, dezminţită măcar în parte. Ştim că eforturile ştiinţelor istorice, arheologice şi filologice, în colaborare cu puţină imaginaţie, au oferit tot mai des, o dată cu creşterea cunoştinţelor noastre, senzaţia că măcar în parte ne putem aventura în călătorii scurte sau lungi într-un trecut chiar foarte îndepărtat. În realitate, o operă de artă a fost totdeauna

concepută, atunci cînd a fost provocată de o ambiţie politică şi/sau religioasă la înalt nivel, pentru un receptor ideal, adică pentru un univers deschis, de receptori posibili, adică pentru un receptor fără timp. Fie că a fost un omagiu Divinităţii însăşi, fie că a fost un omagiu Puterii, opera de artă i-a scăpat totdeauna receptorului ocazional, delimitat, de moment. De bine de rău, aceasta a fost structura dominantă a concepţiei artistice a culturilor europene sau europenizate, cel puţin pînă mai ieri. Aceasta implică faptul că cele mai multe opere readuse în asemenea condiţii au fost concepute şi pentru noi şi prin urmare s-au înserat în sistemul nostru de coduri. În sfîrşit, conceptul de reproducere este mult mai elastic decît s-ar crede. E vorba să se reproducă oare în culori sau în alb-negru o relaţie volumetrică în sine şi prin sine sau/şi cu mediul? un aspect tactil al suprafeţei? o construcţie internă? sau tema ideologică (semnificaţia iconografică şi iconologică?) şi aşa mai departe, ori toate aceste lucruri la un loc şi toate celelalte numeroase proprietăţi posibile ale unei forme obiective, fie ele auditive sau vizuale etc.? Cu alte cuvinte, dacă ne mulţumim să reproducem Domul din Modena numai cu aspectele sale componistice şi în alb-negru văzute din exterior şi dintr-un punct de vedere determinat, o bună fotografie este fără îndoială o „reproducere" acceptabilă. Dar dacă vrem apoi o reproducere pentru acel Dom cu relaţiile sale volumetrice externe şi interne, trebuie să recurgem la unul din acele desene metric proporţionale şi controlate care se cunosc sub numele de reliefuri arhitectonice. Dacă am vrea, în continuare să reproducem, din acel Dom, proprietăţile specifice sonore (ecoul) derivate din volumele sale goale şi pline şi de materialele speciale care-l constituie, ar trebui să folosim mijloace de înregistrare speciale stereofonice gradate şi aşezate într-un anumit fel. În sfîrşit, în ceea ce priveşte mirosul special (tămîie şi altele) care se pot percepe acolo, ne vom găsi complet dez-

armaţi. Tot astfel se poate vorbi despre *Madonna della Seggiola* a lui Rafael. Dacă ne mulţumim cu clarobscurul o fotografie în alb şi negru poate fi o foarte bună reproducere. Dacă ne mulţumim cu tema iconografică, un desen dintr-un condei, care să definească contururile protagoniştilor, este suficient. Dacă vrem apoi să reproducem valorile cromatice exacte şi densitatea pastei şi transparenţele ei şi mărimile ei reale nu mai este de ajuns nici măcar o fotografie în culori, iar posibilitatea unei adevărate reproduceri se risipeşte în negura utopiei.

Diferit este cazul formelor obiectuale mai simple (adică rodul combinaţiilor unui număr minor de proprietăţi). De exemplu, stampa unei gravuri fotografice este prin natura ei reproductibilă de un număr anumit de ori; tot aşa un bronz turnat în matriţă sau bătut (de exemplu, o medalie) etc.

Pe de altă parte, tehnicile grafice fotomecanice au atins adeseori un asemenea grad de rafinament încît este foarte dificil, pentru un ochi inexpert, să distingă în cazul anumitor desene, chiar colorate, reproducerile de original.

Totuşi, un ochi expert distinge chiar şi în stampe trase pe aceeaşi matriţă cea izbutită de cea neizbutită şi, de asemenea, distinge diferenţele de tonalitate, de reliefare a culorilor şi trăsăturilor, de granulaţie a hîrtiei etc., dintre o reproducere fotomecanică a unui desen şi originalul său.

De problema reproducerii şi reproductibilităţii se leagă în mod firesc problemele „replicilor", ale cópiilor, ale falsurilor şi falsificatorilor. Dar acestea din urmă sînt probleme în parte tehnice în parte juridice şi sociale şi trebuie toate diferenţiate cu multă limpezime. În ultimă instanţă, o *cópie* care ar reproduce în mod perfect *toate* proprietăţile originalului n-ar fi mai uşor de deosebit de el şi cînd, în virtutea documentării şi mărturiilor extrinsece, copia de care vorbim ar fi declarată un fals, ar trebui s-o marcăm numaidecît cu vreun semn special, pentru a evita riscul de a fi schimbată la prima ocazie cu originalul. În sfîrşit, desemnarea ca fals (lăsînd la o parte

admiraţia pentru rara performanţă tehnică a unui asemenea duplicat perfect) ar fi posibilă numai arătîndu-se intenţia de fraudă şi de înşelătorie din partea celui care a produs-o. De fapt, o copie care ar fi executată cu scop ştiinţific sau, în orice caz, în alte scopuri social acceptabile, n-ar fi un fals, ci un duplicat sau o simplă reproducere în sens integral. Conotaţia falsificării este prin urmare înainte de toate conotaţie socială dependentă de factori extrinseci operei.

Pentru acelaşi motiv o copie proastă, care ar reproduce rudimentar numai unele proprietăţi ale originalului, ar putea fi calificată drept o operaţie neîndemînatecă şi şcolărească într-un context care ar confirma această denumire, dar ar putea să fie calificată, chiar şi ea, drept fals atunci cînd s-ar proba intenţia deţinătorului (care poate foarte bine să nu se identifice cu autorul) s-o difuzeze sau s-o facă să treacă drept original.

În practică, duplicate perfecte nu există decît pentru acele opere care genetic au fost concepute „de serie", adică duplicabile sau de duplicat (de la stampe la monede, de la timbre la prefabricate, de la anumite mobile la motoarele de autovehicule etc.) şi chiar şi aici mici diferenţe tehnice pot trăda singularizarea bucăţii sau de-a dreptul falsificarea ei. Şi aici, totuşi, se poate vorbi de falsificare numai într-un context în care ar fi evidentă intenţia fraudei.

Diferit este cazul *replicilor* foarte frecvent în pictura secolelor XVI, XVII şi XVIII. Prin acest termen se înţelege de obicei copia executată de însăşi mîna artistului după o operă proprie, pentru a satisface cererea unui client sau pentru propria sa dorinţă, fără intenţia de a contraface versiunea originală. Mici sau mari diferenţe de *ductus* (adică de ritm şi energie în execuţie), de compoziţie, de proporţii, de culori, de dimensiuni trădează diferenţa faţă de original, şi e vorba adeseori de caracteristici pe care numai un ochi foarte expert izbuteşte să le descopere. În întregime însă, replica apare aproape totdeauna puţin mai „obosită" (sau „mai puţin proaspătă") decît origina-

lul. Şi se explică, pentru că artistul repetîndu-se pe sine însuşi se abandonează unei scheme preexistente, încetineşte propria-i tensiune creatoare şi numai în mod excepţional este îmboldit să-şi îmbunătăţească propria-i lucrare. În orice caz replica este o operă *autografă* şi ca atare autentică; în acest sens (şi numai în acest sens) este, prin urmare, un *al doilea original.* Încă odată însă, asta nu-i de ajuns pentru a exclude frauda în cazul cînd însuşi artistul sau alţii în locul lui intenţionează să difuzeze replica în locul primei versiuni.

De fapt, şi din punct de vedere istoric, practica cópiilor, a falsificărilor şi a contrafacerilor operelor de artă s-a născut şi s-a răspîndit în acelaşi ritm cu dezvoltarea colecţionismului particular şi public. Toţi ştim că în Roma antică, în loc să se recurgă direct la lumea greacă, se încuraja mai degrabă o industrie foarte înfloritoare de replici şi cópii ale statuilor elenistice. Numai o sensibilitate rafinată s-a adresat totdeauna de preferinţă (mijloacele economice îmgăduind aceasta) operelor originale. Asemenea sensibilitate s-a dezvoltat însă foarte tîrziu, determinînd o varietate foarte mare de valori, chiar monetare, între original pe de o parte şi cópii şi contrafaceri pe de alta, dar s-a ascuţit în epoca modernă nu numai în relaţie cu cea mai rafinată sensibilitate a publicului, ci şi în relaţie cu afirmarea *dreptului de autor,* drept care s-a extins nu numai asupra operei proprii, dar şi asupra folosirii parţiale şi totale puse în aplicare de terţe persoane. Faptul este atestat chiar cu primul deceniu al secolului al XVI-lea de o controversă ivită între Dürer şi Marcantonio Raimondi, care copiase multe gravuri ale celui dintîi, difuzîndu-le drept ale sale. Totuşi, numai legile emise în vremea Revoluţiei franceze din 1791 şi din 1793 au recunoscut deplina proprietate a operelor de talent pentru autorii lor, cu dreptul de participare la cîştigurile provenite din eventuale expoziţii, replici şi reproduceri.

Spunînd aceasta de la început, cópii în ceară ale statuilor, fotografii în alb şi negru şi color (pe

dispozitive sau suporturi opace), reproduceri fotomecanice pentru tipar înalt, pentru procedeul offset, cu matriţă litografică, în alb şi negru sau culori, constituie un material util şi uneori indispensabil, de confruntare, de analiză şi de reevocare mnemotehnică, un adevărat muzeu universal şi la preţ scăzut, cu atît mai folosit cu cît ne dăm mai mult seama că el nu poate nicidecum înlocui opera originală, reproducîndu-i doar cîteva proprietăţi şi numai parţial.

Istoria „reproducerilor" sistematice ale operelor de artă în scopuri cognoscitive sau ştiinţifice începe cu cele dintîi desene după antici executate de artiştii Renaşterii, desene în care asemănarea era mică şi fantezia foarte mare (ajunge să ne gîndim la monumentele arheologice desenate de Ciriaco d'Ancona în Quattrocento). Dar s-ar putea merge şi mai în urmă, pînă la schiţele medievale ale monumentelor văzute în pelerinajele la Sfîntul mormînt. La sfîrşitul secolului al XV şi apoi în secolul al XVI-lea, desenele după opere de artă şi monumente devin mai verosimile şi avem „carneţele" şi albume vestite ale unor artişti adeseori foarte importanţi: Francesco di Giorgio Martini, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo il Giovane, Palladio, Heemskerck etc. O preluare frecventă şi sistematică a reproducerii operei de artă prin desene o găsim în epoca neoclasică: granurile executate pentru „a reproduce" antichităţile de la Herculaneum şi apoi de la Pompei; gravurile lui Piranesi; gravurile pentru ilustraţiile din *Storia dell'arte antica* a lui Winckelmann, din *Storia della scultura italiana* de Cicognara (1813); gravurile pentru ilustraţiile din *Storia dell' arte medioevale* a lui J. B. Seroux d'Agincourt (1825), pentru ilustraţiile la *Edifices de Rome moderne* de Paul Marie Letaroully şi apoi la *Storia dell' arhitectura gotica* de A. W. Pugin (1814).

În 1854 firma Alinari din Florenţa a început să producă metodic filme fotografice cu monumente şi opere de artă, mai ales italieneşti, care au făcut-o vestită în întreaga lume. Au urmat

apoi firmele Brogi la Florenţa şi Anderson la Roma. Toate aceste preţioase colecţii de negative au fost strînse în cele din urmă la Florenţa, către 1960, ca urmare a fuziunii celor trei firme, dar tot sub denumirea Alinari (Florenţa, Via Nazionale 6) menţinîndu-se numai o reprezentanţă la Roma (via del Babuino 98) şi la Neapole (via Calabritto 26).

Firește cu titlu particular, s-au dezvoltat inițiative asemănătoare și în alte state europene. Să amintim aici numai vestitele firme franceze Giraudon (9, rue des Beaux Arts, Paris) şi Bulloz (21, rue Bonaparte, Paris), pe cele germane Bruckmann şi Hanfstaengl (la München amîndouă, respectiv Nymphenburgerstrasse 86 şi Wiedenmeyerstrasse 18) pe cea engleză Mansell (Londra), pe cea spaniolă MAS (Barcelona).

Pe planul inițiativei publice, ocupă un loc de prim plan: pentru Italia *Cabinetul fotografic naţional* (via in Miranda 7, Roma) mai sus citata *Arhivă fotografică* a Ministerului Instrucţiunii publice la Roma pe cale de a fuziona cu cea dinainte; pentru Franţa *Archives Photographiques* din Paris; pentru Belgia *Archives Centrales Iconographiques d'Art National* din Bruxelles; pentru Marea Britanie colecţiile fotografice ale Institutelor *Warburg and Courtauld* din Londra şi *National Monuments Record;* pentru Germania *Bildarchiv Foto Marburg* a Institutului de cercetări istorico-artistice din Marburg an der Lahn.

Firește, există încă multe alte firme care fac reproduceri în alb şi negru şi color pentru scopuri eminamente comerciale, adică pentru a satisface o nevoie aproximativă de imagini din partea publicului. În acest sens, condenscendenţa excesivă a prostului gust al publicului a dus la rezultate uneori dezgustătoare: pentru a simula densitatea pastei de culoare întinsă pe o pînză s-a ajuns la trucuri foarte grosolane: să ne gîndim la straturile de gelatine transparente întinse cu penelul, puse pe reproduceri fotomecanice în aşa fel încît să dea impresia că te găseşti dinaintea unor tuşe autentice. Trucul este foarte asemănător cu cel folo-

sit o vreme chiar de firme serioase şi vestite, care puneau să se coloreze manual, cu aniline (şi, se înţelege cu culori aproape total arbitrare), cópii pozitive fotografice în alb şi negru. Dar cu privire la acestea şi alte asemenea genuri de reproducere să nu mai discutăm. Nu vom discuta nici despre obiceiul, care încă nu a dispărut, de a executa cu mîna cópii picturale după tablouri mai mult sau mai puţin celebre. Pentru a le executa e nevoie, în orice caz, de autorizaţii speciale precum de supunerea la anumite norme speciale.

Ca să rezumăm, vom deosebi:

1. Instituţii care deţin colecţii de *matriţe* pentru reproduceri şi care pot să furnizeze la cerere stampele sau măririle sau diapozitivele corespunzătoare;

2. instituţii care deţin colecţii de exemplare pozitive sau de reproduceri propriu-zise alături de matriţele corespunzătoare.

Din prima serie, în Italia fac parte Calcografia Naţională mai sus citată (în asemenea caz cu referire numai la secţia artistică); Cabinetul fotografic naţional, mai sus-citat; colecţiile multor supraintendenţe (deosebit de bogată cea de pe lîngă Cabinetul de desene şi stampe de la Uffizi); Fundaţia Giorgio Cini la Veneţia (insula San Giorgio), specializată pentru artă veneţiană; negativele firmei Alinari; negativele multor firme fotografice particulare specializate local în reproduceri de opere de artă, care ar fi prea multe pentru a le aminti aici. Pentru diapozitivele în culori, de format mic, vom cita numai firma Scala (Institutul fotografic editorial Scala, via Chiantigiana, Ponte a Niccheri, Antella-Florenţa).

Celei de a doua serii îi aparţin *Arhiva fotografică a Ministerului Instrucţiunii Publice*, mai sus citat, fototecile Institutului german pentru istoria artei din Florenţa (*Kunsthistorisches Institut in Florenz*, via G. Giusti 44, Florenţa), şi mai ales institutul Max Planck (Biblioteca Hertziana, via Gregoriana, 28, Roma), ca şi fototecile supraintendenţelor şi în sfîrşit fototecile (mari, modeste sau puţin căutate, dar uneori importante) ale Insti-

tutelor Universitare de Istoria Artei anexate Facultăţilor de litere, de arhitectură şi uneori Facultăţilor de Drept. Chiar şi unele direcţii de muzee civice posedă colecţii bune atît de matriţe cît şi de reproduceri pozitive: să amintim pe cele din Torino, Milano, Vicenza, Padova, Genova, Roma (mai ales pentru partea arheologică).

Bibliografie

Pentru aspectele teoretice cfr. operele lui B. CROCE, amintite în capitolul I, ca şi: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 şi 1970 (carte mai vestită decît s-ar crede).

Pentru falsuri şi falsificări E. BAYARD, *L'art de reconnaître les fraudes*, Paris, 1920; catalogul expoziţiei itinerante *True or False?*, Amsterdam Stedeljik Museum, 1953—54; F. ARNAU, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1960; O. KURZ, *Falsi e falsari*, Veneţia, Neri Pozza, 1961.

Asupra dreptului de autor cfr. *Autore (diritto di)*, în *Enciclopedia italiana*, vol. V, 1930; şi G. GATT şi alţii, *Pittori e gli sculptori nell' ordinamento giuridico*, Roma, Eco, 1960. A fost mai apoi tipărită în 1970 o revistă: „Il Codice delle Muse" (Roma, via di Porta Pinciana 6). Între 1939 şi 1940 fusese publicată la Paris o revistă cu titlul „Art et Archéologie. Récueil de Legislation Comparée et de Droit International".

Cele mai mari instituţii care posedă colecţii de negative sau matriţe tipăresc uneori liste generale sau parţiale (Cabinetul fotografic naţional, Alinari etc.); totuşi, în practică, procedeul cel mai folosit pentru consultaţii şi comenzi este accesul direct la fişierele de exemplare pozitive expuse lîngă sediile centrale sau reprezentanţe.

Fototecile şi iconotecile de interes deosebit sînt aproape toate pe lîngă Supraintendenţe şi cele mai mari institute universitare de istoria artei. Reliefuri arhitectonice demne de luat în seamă şi adesea abundente sînt adunate în principalele Supraintendenţe ale Monumentelor şi în Oficiile tehnice ale Comunelor celor mai importante.

Pentru indicaţii exhaustive asupra Editorilor de Artă, Institutelor şi Asociaţiilor de obicei corelate cu colecţii de reproduceri, cfr. mai sus citatul *International Directory of Arts*, Berlin 1971—1972.

Capitolul VI
LITERATURA ARTISTICĂ

Indice şi repertorii, biblioteci, tipuri, clasificări

Pînă acum am luat în consideraţie operele de artă sub aspectul teoretic general, sub aspectul distribuirii lor geografico-politice, a administrării lor publice, a circulaţiei lor particulare, ca şi, în sfîrşit, a răspîndirii lor indirecte (de la replica de autor la „reproducerea" mecanică). Totuşi, opera de artă îşi datorează propagarea, imediat după existenţa sa fizică însăşi, înainte chiar de răspîndirea prin „reproduceri" sau prin expoziţii într-un muzeu s-au într-o colecţie particulară, acelui mijloc, cu totul abstract, dar atît de larg răspîndit, al limbii vorbite sau scrise. Firește, tocmai de aceea nu este vorba de „răspîndire" decît în sens imediat şi variat: o simplă citare într-un inventar poate fi mai preţioasă decît o lungă descriere; o notă de plată poate atesta cu mult mai mult autenticitatea sau situarea istorică a unei opere decît o pagină de retorică exaltată; o anecdotă poate cuprinde şi transmite cu mult mai mult sensul intim al unei capodopere decît un lung eseu critic sau filologic; şi aşa mai departe. Tot acest complex şi bogat amestec de însemnări, referiri, interpretări şi firește şi de falsuri şi mistificări, este cunoscut adesea sub numele de *literatură artistică*. Această „literatură" a suferit, ca urmare a descoperirii tiparului, începînd cu Renaşterea tîrzie, un prim salt înainte în sensul creşterii nu-

mărului de titluri şi pagini tipărite. Mai tîrziu, treptat, s-a multiplicat în secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea pînă în momentul răspîndirii fotografiei şi a apariţiei gravurii fotomecanice, care le-au impus un ritm de-a dreptul năvalnic. Procedeele automate de selecţie şi de tipar în quadricromie, după ultimul război (de prin 1946 încoace), au accelerat această expansiune, tinzînd să conţină şi uneori să înlocuiască, chiar prin efectul celei mai bune restituiri a calităţilor vizuale ale operei, partea „scrisă", adică literatura artistică propriu-zisă. În orice caz, mulţimea de publicaţii de artă a crescut într-atîta în ultimii ani încît era pe cale să provoace o criză pînă şi în sînul celor mai bune instituţii pregătite să urmărească şi să clasifice cel puţin literatura cea mai semnificativă. Primejdia de a ignora chiar publicaţiile esenţiale privind subiectul care urmează să fie studiat, este prin urmare foarte mare, şi mai ales, pentru cei aflaţi departe de operele pe care le cercetează. Primejdia a crescut datorită întîrzierii mari cu care sînt publicate rezultatele fişării sutelor şi sutelor de cărţi şi fascicole de reviste tipărite în anii trecuţi. Din acest motiv, cea mai bună metodă de a aduna toată literatura artistică pe un subiect dat este totdeauna aceea de a însoţi consultarea de indice şi repertorii cu interviuri directe cu posesorii de opere, fie că este vorba de societăţi publice, de colecţionari particulari sau de proprietari. În orice caz, numai marile instituţii dotate cu multe mijloace au astăzi posibilitatea de a asigura răspunsuri periodice tipărite, de o anume perfecţiune, la cererea de informaţii bibliografice pe un subiect dat.

Fişarea cea mai completă şi mai organică pe care o avem, în ciuda oricărei iniţiative a concurenţei, este asigurată astăzi de volumele „Repertoire d'Art et d'Archéologie" apărut în 1910 sub egida acelui Comité International d'Histoire de l'Art şi editat la Paris (din 1964, tipărit sub îngrijirea CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique) şi ajuns la fişarea publicaţiilor din 1972. Se înţelege că fişarea publicaţiilor implică

o anumită întîrziere în editarea volumelor. Este totuşi foarte important şi „Art Index" editat în engleză, din 1929, la New York, sub îngrijirea lui H. W. Wilson Company. Caracteristica sa este aceea de a aduna, în mod obişnuit, informaţiile, conţinute în fascicole separate, în volume anuale şi apoi plurianuale, adunînd astfel în jurul fiecărui subiect informaţii apărute timp de mai mulţi ani. Fişarea este executată şi pentru ilustraţii.

În Italia, se publică din 1951, sub îngrijirea Bibliotecii Institutului Naţional de Arheologie şi Istoria Artei (Roma, Palazzo Venezia) un „Annuario Bibliografico di Storia dell'Arte" care înregistrează toate publicaţiile intrate în bibliotecă şi a ajuns la al XVI-lea volum (cu intrările pînă în 1967, dar publicat în 1972).

Liste sistematice de bibliografie curentă sînt date an de an în apendicele bibliografic al revistei „Zeitschrift für Kunstgeschichte" editată de Deutsche Kunstverlag din München şi Berlin. Revista este condusă de Margarete Kühn (1. Berlin 62, Innsbruckerstrasse 37).

Liste asemănător organizate se găsesc la sfîrşitul tuturor fascicolelor revistei „Commentari" (apărută în 1950, Roma, De Luca). Le lipseşte însă un indice de nume şi sînt prea puţin subîmpărţite pe subiecte ca să fie utilizabile din plin. Dacă renunţăm să mai consultăm de la distanţă „repertorii" şi indici, cel mai fructuos este accesul direct la cataloagele pe autor şi subiect ale marilor biblioteci specializate:

la Londra, Biblioteca Institutului Universitar de Istoria Artei, Warburg and Courtauld (20, Portman sq.);

la Paris, Biblioteca Institutului de istoria artei a Universităţii (3, rue Michelet);

la München, Biblioteca de la Zentral Institut für Kunstgeschichte (Meiserstrasse 10);

la Berlin, Biblioteca Facultăţii de Arte de la Humboldt Universität (Ost Berlin, Unter den Linden 6);

la Milano, Biblioteca civică de la Castello Sforzesco;

la Florența, Biblioteca Institutului german de istoria artei (via G. Giusti 44);

la Roma, mai sus citatele Biblioteca Hertziana (Palazzo Zuccari, via Gregoriana 28) și Biblioteca Institutului Național de arheologie și istoria artei (Palazzo Venezia).

Ca să nu lipsească o referire la cele mai mari biblioteci europene, să amintim în primul rînd foarte bogata bibliotecă specializată a Muzeului Metropolitan din New York; să amintim apoi că fiecare mare universitate din Statele Unite, dotată cu Departamente de arhitectură și artă (Harvard din Princeton Yale din Cambridge, Mass etc.) au biblioteci de invidiat, bine organizate și la zi. O înregistrare amănunțită a bibliotecilor particularilor ar fi în afara subiectului, aici.

Importanța diferitelor aspecte ale literaturii artistice poate fi clasificată în mod variat. Dacă literatura istoriografică reprezintă suprema sinteză, literatura non istoriografică este baza ei analitică indispensabilă și poate fi clasificată de obicei după cum urmează:

A. LITERATURA REPERTORIALĂ (dicționare, enciclopedii cu caracter specific, repertorii și cataloage generale de publicații cu subiecte diferite). Acest tip de literatură s-a format în funcție de dezvoltarea cunoștințelor și publicațiilor de orice gen asupra tuturor subiectelor corelate artelor așa zise figurative.

Din punct de vedere al conținutului poate fi clasificată în patru subspecii.

1. *Repertorii bibliografice.* Este vorba de publicații care înregistrează în formă sistematică alte publicații: de exemplu „Répertoire d'Art et d'Archéologie" și „Art Index", menționate la începutul capitolului de față. Unele biblioteci importante (de exemplu cea de la Muzeul Metropolitan din New York) au adunat în volume fotocopiile propriilor fișe bibliografice, facilitînd astfel consultarea lor, chiar de la mii de kilometri depărtare: celui interesat îi este întotdeauna posibil,

odată găsită publicația de cercetat, să ceară o copie fotografică sau un microfilm.

2. *Lexicoane, dicționare, enciclopedii specifice.* Între acestea un loc fundamental îl ocupă vestitul THIEME — BECKER, *Künstler Lexikon*, început în 1907 și publicat în 37 de volume plus 6 volume de aducere la zi (Leipzig, Seemann). Mai limitat, dar uneori foarte util, vechiul E. BÉNEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1966 (ultima ed.), 8 volume. Între enciclopedii, fundamentală este *Enciclopedia universale dell'arte*, editată în 15 volume de Institutul de Colaborare culturală între 1958 și 1967. Mai modestă, dar lesne de consultat și cuprinzînd subiecte de teatru, cinema etc., este enciclopedia *Le muse*, publicată de Institutul geografic De Agostini din Novara între 1964 și 1968. Pentru arhitectură să amintim *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma, Institutul editorial roman, 1968—1969, 6 vol.

3. *Repertorii topografice.* Între acestea merită menționate în primul rînd ghidurile și cataloagele citate mai sus în capitolul II (Ghidurile Touring Clubului italian, cataloagele și inventarele muzeelor sau pe arii geografice bine definite etc.).

4. *Repertorii iconografice* — Prin acest termen se înțeleg de obicei nu numai cataloagele matrițelor și stampelor pozitive citate mai sus, ci, mai ales, listele de opere care să reprezinte aceeași temă (de exemplu *Coborîrea de pe Cruce* bine distinctă de *Punerea în mormînt* etc.). Acest gen de publicații este pe cît de rar pe atît de ilustru: repertoriile mai generale sînt cele îngrijite de S. REINACH, *Répertoire de la statuaire*, publicat în 8 tomuri de Leroux, la Paris, între 1898 și 1920; *Répertoire des peintures du Moyen Âge* (1280—1580), Paris, Leroux, 1905; *Répertoire de reliefs grecs et romains*, ibid, 1909—1912; *Répertoire des peintures grecques et romaines*, ibid, 1922. Apoi

să amintim pe R. KÜNSTLE, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg în Breisgau, 1926; IDEM, *Ikonographie der christlichen Kunst*, ibid, 1928; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presse Universitaire de France, 1955—1959, 6 volume; A. PIGLER, *Barockthemen*, Budapesta, 1956, 2 vol; A.A.V.V., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma — Viena, Herder, vol. 1—4 (*Allgemeine Ikonograpie*), 1968—1972; vol. 5—7 (*Ikonographie der Heiligen*), 1973 s.u.

B. LITERATURA MEMORIALISTICĂ (jurnale, memorii, sau enunţuri teoretice în primul rînd ale artiştilor şi administratorilor contemporani, ale martorilor oculari de orice fel, de exemplu părinţi, prieteni etc.). Este genul de literatură cel mai răspîndit înainte de naşterea istoriografiei artistice moderne, deci pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Un exemplu cunoscut este *Viaţa lui Brunelleschi* atribuită contemporanului ANTONIO DI TUCCIO MANETTI (tipărită la Florenţa în 1927, însă, despre aceasta, a se vedea opinia lui A. PARRONCHI, *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano, Martello, 1964). Un al doilea exemplu de seamă este volumul de *Commentari* scrise de GHIBERTI. Încă un exemplu este acea parte din *Le Vite* ale lui VASARI, rod al unei experienţe şi cunoaşteri directe. Pentru arta contemporană sînt esenţiale memoriile unor negustori, de exemplu *Les souvenirs d'un marchand de tableaux* de A. VOLLARD.

C. LITERATURA DOCUMENTARĂ (documente şi izvoare: în primul rînd documente de arhivă, cum ar fi scrisori de contracte, de plăţi, acte notariale, inventare, jurnale de şantier, cărţi de conturi, receptare, prescripţii tehnice etc., dar şi ghiduri şi cataloage contemporane şi ulterioare etc.). Literatura documentară a fost foarte cultivată în secolul al XIX-lea şi a slujit (şi slujeşte şi azi) drept bază pentru orice reconstrucţie istorică filologic fondată. Cu titlul de exemplu, pentru Italia, vom cita cele trei volume ale lui

GAYE publicate la Florenţa între 1839 şi 1840 cu titlul *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, publicati ed illustrati con documenti pure inediti de Giovanni Gaye*. Dar şi multele serii de ghiduri şi cataloage (ca să începem de la cele din secolul al XVII-lea pînă la cele moderne, pe muzee şi localităţi, mai sus citate) sînt de valoare documentară capitală.

D. LITERATURA TEHNICĂ (publicare de cunoştinţe, studii şi cercetări asupra componentelor fizice şi asupra genezei materiale ale operelor de artă). Exemple: L.A. ROSA, *La tecnica della pittura* (Milano, SEI, 1937); dările de seamă din „Bolletino Centrale del Restauro" (din 1950, mai sus citat); fundamentala R. H. MARIJNISSEN, *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, Arcade, 1967, 2 vol. Firește, să nu uităm vechiul *Trattato della pittura* al lui CENNINO CENNINI, care este printre altele de clasificat şi în literatura documentară şi în cea memorialistică. Cea mai recentă lucrare de ansamblu o constituie *Le Tecniche artistiche*, de autori diferiţi, Milano, Mursia, 1973.

E. LITERATURA DE ACTUALITATE (articole sau eseuri, cele mai multe foarte scurte, în periodice şi cotidiene, cronici de expoziţii, prezentări de expoziţii personale sau colective, scrieri de circumstanţă etc.). Este un gen legat de formarea unui negoţ de masă a operelor de artă (începînd cu revoluţia franceză) şi de naşterea figurii „criticului de artă". A atins puncte foarte înalte în secolul al XIX-lea, mai ales francez, care se poate lăuda în acest gen cu un Baudelaire.

F. LITERATURA PROPEDEUTICĂ (articole şi eseuri, în periodice sau în volume, pentru a susţine un anume tip de apropiere de opera de artă sau un anume fel de a o interpreta sau de a o „citi"). Un clasic din secolul al XIX-lea romantic este, în acest gen, FROMENTIN, *Maîtres d'autrefois* (Trad. it. *Maestri di un tempo*, Torino, De

Silva, 1943). Clasic este în același gen și mai recentul *Saper vedere* a lui MARANGONI (publicat și sub titlul *Come si guarda un quadro*, în 1965, și ajuns la a 21-a ediție la Garzanti, în 1968, sub vechiul titlu), totuși deviind de la scopurile unei interpretări pe bază științifică a operelor. Pe un plan analog se poate socoti *Le Musée imaginaire* de A. MALRAUX (Geneva, Skira, 1948). Un loc diferit îl ocupă cartea lui L. VENTURI, *La pittura. Come si guarda un quadro, da Giotto a Chagall* (Roma, Capriotti, 1947), dar intră și ea în același gen.

G. LITERATURA METODOLOGICĂ (articole sau cărți adresate cercetării și expunerii de probleme, cu caracter teoretic și privire specială asupra artelor figurative). Acest tip de literatură este destul de recent și hotarele sale cu literatura propedeutică sînt foarte labile și uneori greu de deosebit. Orice propedeutică conține o teorie și viceversa: ajunge să ne gîndim la „destăinuirile inimii" ale lui Wackenroder sau la culegerea de scrieri ale lui B. CROCE despre artele figurative sau, mai de curînd, la *Critica del gusto* de G. DELLA VOLPE sau, și mai de curînd, la *Semiologia del messaggio oggetuale* a lui C. MALTESE (Milano, Mursia, 1972). De fapt numim metodologică literatura cea mai tehnicizată și explicit teoretică, chiar dacă trebuie să înțelegem că nu există adesea demarcații nete între o clasă și cealaltă.

H. LITERATURA ISTORIOGRAFICĂ. Literatura istorică propriu zisă a dobîndit nenumărate varietăți de forme. Reluînd un gen la modă în antichitatea clasică (să ne gîndim la *Viețile* lui Plutarh), Vasari a elaborat *in nuce* un tip de istorie în „medalioane", pusă să povestească „faptele" artiștilor, adesea înțeleși ca „eroi" sau ca entități demiurgice foarte autonome. De aci au derivat monografiile moderne ale artiștilor, acum foarte obișnuite. Odată fixat un mediu cultural-geografic, s-a încercat descrierea variată a formelor artistice, fie prin limitare la o singură manifestare materială (pictura, sculptura, sau gravura etc.), fie schițîndu-se alternanța complexă, a celor mai de seamă manifestări. În fiecare din asemenea cazuri, delimitarea perioadei este felurită și variază de la cîțiva ani la cîteva secole sau de-a dreptul la cîteva milenii. S-au dezvoltat apoi istoriile *pe probleme:* schimbările unei teme iconografice determinate (în acest domeniu maestru a fost Aby Warburg, urmat de Panofsky); schimbările unei probleme tehnice (construcția perspectivală, proporțiile); schimbările unei liste de artiști sau a unei „mișcări"; schimbările unor teorii făptuite de aceeași artiști (și prin urmare ale ideilor-ghid profesate de ei). Pentru acest ultim aspect există un exemplu monumental, *Kunstliteratur* a lui J. VON SCHLOSSER, lucrare publicată în germană la Viena între 1914 și 1920 și tradusă în italiană cu aduceri la zi în mai multe rînduri (Florența, La nuova Italia, 1967). Nu trebuie să trecem însă cu vederea opera lui A. PELLIZZARI, care a precedat-o și care a fost publicată de Perrella la Neapole în 1915 cu titlul *I trattati attorno alle arti figurative in Italia e nella penisola iberica dall' antichità classica al Rinascimento e al secolo XVIII.* O istorie modernă și bine condusă a principalei literaturi metodologice propedeutice și memorialistice, dezvoltată paralel cu producția artistică, este opera lui L. GRASSI, cuprinzînd și întreg secolul al XVII-lea, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica, 1971 (partea întîi), 1973 (partea a doua).

Din punct de vedere al conținutului, toate tratatele cu caracter istoriografic pot fi orînduite potrivit unor proprietăți principale variabile.

1. *Genul tehnic*, care este și mijlocul sau „canalul" de care s-a slujit artistul, sau se slujește, pentru a se adresa publicului (convențional: arhitectura; arte aplicate și *design;* sculptura; pictura; grafica, dar limitele sînt elastice și extensibile la fotografie; cinema; televiziune; teatru; muzică; literatură).

2. *Locul,* variabil prin poziţie şi extensiune (de la aşezarea unui singur obiect sau monument la eventuala arie geografică în care îşi au locul operele.

3. *Poziţia cronologică,* de la „origini" la contemporaneitate (după etape a căror definiţie este evident arbitrară şi convenţională, dar totuşi totdeauna necesară).

4. *Subiectul sau tema culturală,* (un nucleu, un moment, o „mişcare", o „problemă" etc.).

5. *Gradul de comprehensiune,* adică un grad de complexitate sau generalitate care poate merge de la o problemă referitoare la o singură operă pînă la o tratare globală a tuturor artelor.

Fiecare dintre aceste cinci variante este corelată cu altele şi fiecare poziţie asupra uneia dintre ele este definită de o poziţie asupra celorlalte patru. De exemplu, o istorie a artei italiene de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea pînă la jumătatea secolului al XIX-lea cuprinzînd arhitectură, sculptură şi pictură, este o operă cu caracter general fie prin înaltul grad de complexitate a temelor, fie prin amploarea liniei cronologice şi a ariei geografice, fie prin numărul de genuri tehnice luate în cercetare. Un studiu asupra întîmplărilor prin care a trecut *Pietà Rondanini* a lui Michelangelo, de la crearea ei pînă astăzi, este foarte specific fie prin nucleul cultural pe care-l reprezintă, fie prin particularitatea tehnică şi locul pe care-l ocupă statuia. Prea lungă este, în schimb, durata în timp luată în consideraţie, dar ea este pentru totdeauna copleşită de marea specificitate a locului, a tehnicii şi a temei culturale.

O schemă sintetică a etapelor fundamentale a patru dintre variabilele mai sus arătate, ordonate după a cincea, adică după *gradul de comprehensiune* (de la cea mai complexă şi/sau comprehensivă la cea mai simplă şi/sau specifică sau invers) este următoarea:

A. *Genul tehnic:* 0) particularităţi tehnice; 1) tehnica; 2) amestec de două tehnici; 3) amestec de trei; 4) amestec de patru; 5) amestec de cinci;

6) amestec de şase; 7) amestec de şapte şi aşa mai departe.

B. *Localizare:* 9) Globul; 8) continent sau confederaţie; 7) Stat; 6) Regiune; 5) Provincie; 4) Oraş; 3) Cartier; 2) Mediu, colecţie, muzeu; 1) Clădire sau monument; 0) Operă mobilă.

C. *Poziţie cronologică:* 0) Origini (preistorie şi protoistorie); 1) Egiptul antic; 2) Asia Mică antică; 3) Grecia, Etruria; 4) Roma; 5) Antichitatea tîrzie; 6) Paleocreştinismul; 7) Evul mediu tîrziu; 8) Protoromantismul; 9) Romanicul; 10) Duecento; 11) Trecento; 12) Quattrocento; 13) Cinquecento; 14) Seicento; 15) Settecento; 16) Ottocento; 17) Secolul al XX-lea; 18) Contemporaneitate.

D. *Subiectul:* 1) era; 2) evul; 3) secole; 4) filonul; 5) etapa; 6) perioada; 7) faza sau momentul; 8) nucleul cultural; 9) artistul aparte.

Prin urmare formula C (15—17). B (7). D (3). A (5) poate reprezenta bine poziţia „istoriei artei în Italia" la care ne refeream, într-o rînduire care să dea prioritate poziţiei cronologice, şi după aceea locului, subiectului, genurilor tehnice. Formula C (13—18). B (1). D (9). A (1) poate în schimb să reprezinte poziţia studiului asupra operei *Pietà Rondanini.* Se înţelege că poziţia poate fi cea a unei biblioteci ideale (sau reale) unde vom găsi „istoria" sus pomenită între operele generale (după cele despre Europa şi înainte de cele asupra regiunilor italiene) care deschid faza de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi *Pietà* între studiile dedicate lui Michelangelo (firește după cele cu caracter mai general). Unde e nevoie se poate indica o poziţie intermediară prin zecimale.

Consideraţiile de mai sus au mai multă importanţă decît s-ar părea tocmai cînd se prezintă problema de a organiza pe subiecte o bibliotecă de literatură artistică mică (sau mare) dar şi un fişier *pe subiecte* care s-o reprezinte. Orice organizare posibilă pare nepotrivită şi pare să dezamăgească pînă ce nu ne dăm seama că fiecare publicaţie poate fi în orice caz aranjată după una sau alta dintre variante independent de o alegere critică care e personală în mod necesar şi pe care numai

fişierul de trimitere poate s-o facă mai obiectivă. În orice caz, este evident că este vorba de a corela şi organiza un sistem care are cel puţin cinci variante fundamentale (a şasea este *numele autorului*, dar despre asta nimeni nu a găsit vreodată o ordine mai bună decît cea alfabetică şi în orice caz este o variantă proprie oricărei publicaţii; a şaptea este *numele editorului*, şi el supus aceleiaşi proprietăţi).

Tocmai acesta este motivul pentru care, încă, ne este atît de greu să dăm indicaţii bibliografice care să ne îngăduie să „construim" o istorie generală a artei cu o anume omogenitate şi desăvîrşire. Oricum, în bibliografie vom da în acest scop titlurile esenţiale.

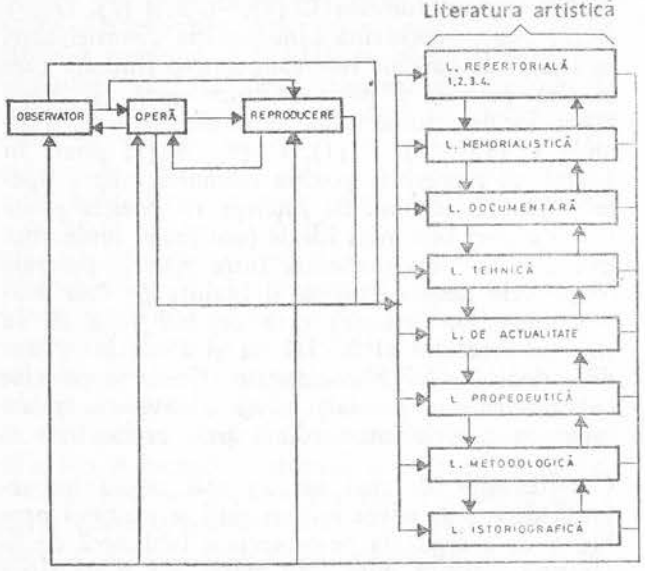


Fig. 1

Toate operaţiile posibile de cercetare analitică, de confruntări şi evaluare sintetică, adresate unei cunoaşteri aprofundate ale unei opere prin lite-

ratura artistică şi executabilă în întregime sau în parte, pot fi schematizate ca în figura 1, înţelegîndu-se apropierea de opere, fapt posibil fie direct fie indirect printr-o reproducere.

Bibliografie

Nu există tratate sistematice şi globale ale literaturii artistice decît în repertoriile indicate în text şi în manualele de biblioteconomie la nivel de pură clasificare. Din acest punct de vedere, este însă evident că literatura artistică se deosebeşte mai mult prin mijlocul propagării tipăriturilor decît prin conţinutul informativ şi, prin urmare, se deosebeşte de preferinţă între periodice, colecţii, miscellanee, eseuri etc. Se citează de obicei E. L. LUCAS, *A Basic Bibliography on the Fine Arts*, New York, 1968.

Între periodice, fundamentale pentru o cunoaştere ştiinţifică la zi, trebuie să amintim în primul rînd vechea şi ilustra revistă „Burlington Magazine", lunară, tipărită la Londra, ajunsă la al XVI-lea volum al său, şi totodată, revista de la Warburg, Institutul de istoria artei al Universităţii din Londra, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" ajuns la al XXXVII-lea volum al său. În Statele Unite se publică importanta „Art Quarterly" îngrijită de Detroit Institute of Arts. În Franţa, la Paris, se publică, îngrijită de Centre National de la Récherche Scientifique, excelenta „Revue de l'Art". În limba germană este importantă „Zeitschrift für Kunstgeschichte", publicată la Berlin şi München, citată mai înainte. În Italia să amintim: Dialoghi d'archeologia", Milano, Il Saggiatore; „Storia dell' arte", Florenţa, La Nuova Italia; „Commentari", Roma, De Luca; „L'arte", Milano, I.E.I; „Paragone", Florenţa, Sansoni; „Critica d'Arte", Florenţa, Vallechi; „Bolletino d'Arte", al Ministerului Instrucţiunii Publice, Roma, Poligrafia Statului; ca şi regionalele „Arte Veneta" şi „Arte Lombarda", editate respectiv la Veneţia şi Milano.

Specific pentru arhitectură să amintim: „L'architecture d'aujourd'hui", „Architectural Forum", „Architectural Review", „aaq" („Architectural Association Quarterly") şi pe cele italiene: „Urbanistica", „Palladio", „L'Architectura", „Casabella", „Controspazio". Pentru designul modern vezi „Ottagono".

Între operele care să poată compune o istorie generală organică a artei de la origini pînă în zilele noastre să amintim printre cele mai uşor de minuit (într-un singur volum) pe următoarele: E. GOMBRICH, *Storia dell' arte*, Torino, Einaudi, 1968 (întiia ediţie engleză este din 1950) cu o amplă bibliografie; A. W. JANSON, *Storia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1962 (cu bibliografie). Să trecem apoi la monumentalele volume de la *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, Propyläen Verlag, refăcute, retipărite şi aduse la zi în ultimii

ani, foarte utile și prin splendidele și numeroasele reproduceri. Cu puține excepții, sînt excelente prin abundența de informație și bine selecționatul aparat ilustrativ, volumele numeroase (circa 30) din *Pelican History of Art*, de diferiți autori, Londra, Penguin. Din această serie lipsesc totuși prea multe fișe pentru a forma un mozaic complet. Firește, istorii ale artei, parțiale, se pot compune chiar cu colecțiile altor vestite case editoriale: să ne gîndim la Thames and Hudson din Londra și la Gallimard din Paris, în legătură, în Italia, mai întîi cu Feltrinelli și apoi cu Rizzoli pentru seria „Il mondo della figura" condusă de A. Malraux și G. Salles, care constituie o panoramă a istoriei de artă a principalelor culturi.

Arhitectura a avut mulți istoriografi specializați și cu ambiții de universalitate. Între atîția amintim: H. R. HITCHCOCK, *Architecture Nineteenth and Twentieth centuries*, Londra, Penguin, 1958. B. ZEVI, *Gli spazi dell' architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1973; L. BENEVOLO, *Storia dell' architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1968; ID., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, 1971.

Despre arta contemporană, și în special despre perioada dintre 1880 și zilele noastre, este fundamentală, chiar și pentru bogatul material ilustrativ, lucrarea mai multor autori, *L'Arte moderna*, editată pe etape (dar adunată în 14 volume) din 1967, de Fratelli Fabbri Editori, Milano. Un tablou foarte sintetic dar precis este dat însă și de A. M. BRIZIO, *Ottocento — Novecento*, Torino, UTET, 1939—1962. Dintre reviste să citățm cel puțin „Artforum"; „Art international"; „Qui arte contemporanea".

Despre arta italiană de la sfîrșitul lumii antice pînă astăzi există numeroase manuale pentru licee. Să amintim pe cel al lui R. SALVINI, *Lineamenti di storia dell'arte*, Florența, la Nuova Italia, 1953—1968, 3 vol. și pe cel al lui G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Florența, Sansoni, 1968, 3 vol. Un al patrulea volum al operei lui Argan intitulat *L'Arte moderna 1770—1970*, Florența, Sansoni, 1970, este un tratat la nivel internațional, unde arta italiană are un loc limitat. Este pînă acum singurul manual existent despre arta contemporană în general.

Pentru o istorie a artei italiene suficient de aprofundată trebuie să recurgem la vechiul dar neîntrecutul manual al lui P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medio evo*, Torino, UTET, 1927—1935, 2 vol., care acoperă perioada de la epoca paleocreștină la Cavallini. Același Toesca și-a continuat monumentala operă cu volumul *Trecento*, Torino, UTET, 1951, 1964. Despre Quattrocento și Cinequecento este încă util de consultat volumul lui P. D'ANCONA, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, UTET, 1948, în colaborare cu M. GENGARO, 1966, care măcar în parte trebuie adus la zi cu volumul lui S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500—1600* din *Pelican History of Art*, Londra, Penguin, 1971. Despre epoca barocă în Italia este folositor să consultăm volumul lui V. GOLZIO, *Seicento e Settecento*, Torino, UTET, 1950—1968, 2 vol., extins pe toată cultura artistică de esență europeană. Chiar și această lucrare trebuie însă, în mare parte, adusă la zi cu lucrarea magistrală a lui W. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600—1750*, din *Pelican History of Art*, Penguin 1958. Pentru arta italiană a epocii următoare să se vadă E. LAVAGNINO, *L'Arte moderna*, Torino, UTET, 1956—1961, 2 vol. Trebuie însă adusă la zi cu C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785—1943*, Torino, Einaudi, 1960. Întrucît pentru cele trei decenii următoare caracterul faptului artistic apare mai puțin evident, este bine să luăm în seamă, mai mult decît tratatele separate, volumul lui ARGAN, *L'Arte moderna*, cit.

Anexa 1

LUMINĂ, CULOARE, CLAROBSCUR

Principii generale

Percepţia fiecărui fenomen vizual este rezultanta unei combinaţii complexe de informaţii care ajung la subiectul perceptibil prin canale vizuale, auditive, tactile, olfactive şi chiar gustative. Nu este aici locul să ilustrăm asemenea mecanisme (cfr. cu referire, C. MALTESE, *Semiologia del messaggio oggettuale*, Milano, Mursia, 1970), dar este evident că emiţătorul (producătorul) unui mesaj, fie obiectual sau secvenţial, trebuie să ţină seama (măcar inconştient) de aceste mecanisme, dacă vrem ca receptorul (subiectul receptor) să izbutească să „citească" (adică să decodifice, să interpreteze, să înţeleagă) mesajul în sine. Este aproape de la sine înţeles să atragem atenţia că cea mai mare parte a mesajelor obiectuale (la care numai aici ne referim), chiar cele exploatînd sinesteziile văz-pipăit, văz-auz, văz-miros şi văz-gust, se bazează şi s-a bazat totdeauna, în mod esenţial, pe canalul vizual, adică s-au concretizat şi se concretizează în forme care trebuie să fie înainte de toate vizibile. Chiar şi arhitectura, care îşi are drept componentă fundamentală parcurgerea de spaţii externe şi interne, cu atîtea alte urmări sinestetice peste care trecem, trebuie să reiasă în mod absolut mai întîi vizibilă. Este aşadar foarte important

pentru înţelegerea faptului artistic să avem idei limpezi asupra funcţionării organelor vizuale umane, care prea adesea sînt cu totul ignorate şi greşit înţelese.

Înainte de toate, vorbind despre organele vizuale umane trebuie să înţelegem ochii, dar *amîndoi* ochii, în activitate combinată, şi trebuie să înţelegem şi sistemul de nervi optici care duc la creier şi creierul însuşi, cel puţin cu părţile angajate de procesul văzului. O greşeală foarte comună este să reţinem că procesul văzului s-ar încheia pe retină, în vreme ce toate studiile moderne au scos în evidenţă importanţa decisivă a masei cerebrale în decodificarea şi în organizarea informaţiilor captate de ochi (cfr., referitor la această problemă, R. L. GREGORY, *Eye and Brain, The Psychology of Seeing*, Londra, Weidenfeld and Nicholson, 1966, trad. italiană, *Occhio e cervello*, Milano, Mondadori, 1966).

Numai pentru simplificare şi conciziune se vorbeşte de obicei de un singur ochi şi se vorbeşte de imagine formată „pe retină", neglijîndu-se mecanismele cerebrale care o individualizează. Aci, vădit, nu putem să înfruntăm o tratare nici măcar pe departe completă a acestei probleme. Totuşi, vom rezuma unele noţiuni fundamentale pe care le socotesc indispensabile istoricului de artă care n-ar vrea să piardă din vedere legăturile cu lumea tehnică şi ştiinţifică faţă de care artiştii au avut în schimb totdeauna o familiaritate îndoielnică, cel puţin pe plan operativ.

Lumina

În cîmpul distrus de vibraţii şi radiaţii în care sîntem cufundaţi, lumina aparţine cîmpului cel mai restrîns al radiaţiilor electromagnetice şi din această pricină este — la rîndul ei — un modest sector captabil, adică perceptibil, de către ochii omeneşti. O radiaţie electromagnetică elementară este în mod obiectiv descriptibilă pe baza unor proprietăţi (propagare oscilatorie şi într-un mediu omogen — uniformă şi rectilinie) şi de ase-

menea a două variabile: intensitatea şi perioada. Adăugînd la baza clasificării frecvenţa, adică numărul de cicluri în unităţi de timp, sau lungimea undei care depinde de ea univoc, radiaţiile electromagnetice cunoscute se distribuie după o scală care merge de la lungimile de undă (λ) de mulţi kilometri (unde herziene, folosite pentru radiotransmisii), la lungimi de cîteva milionimi de mμ pe [un mμ sau milimicron este a milioana parte din milimetru] (raza x şi γ). In această scală numai radiaţiile cu λ mai mari de 380 mμ şi mai mici de 780 mμ sînt vizibile şi constituie prin urmare acea formă de energie iradiată pe care o numim lumină. Ochiul uman, cu alte cuvinte, este „orb" în faţa radiaţiilor mai scurte sau mai lungi şi, prin urmare, fie „ultravioletele" fie infraroşiile îi scapă şi nu mai sînt socotite „lumină". Fireşte, cele două limite indicate sînt extremele unei scale pe care statistic sînt cuprinşi toţi ochii umani posibili. Aceasta înseamnă că cele două linii sînt în realitate estompate şi non identice pentru toţi indivizii. Totuşi, multe decenii de experienţă le-au confirmat validitatea practică.

Definind lumina ca întregul radiaţiilor între două λ, facem numai un prim pas, care nu explică încă natura culorilor. Ca să înaintăm, trebuie să considerăm că există calităţi de lumină foarte diferite: o lumină naturală e diferită de una artificială, una „rece" este diferită de una „caldă", una „colorată" e diferită de una incoloră, iar — cînd e colorată — o lumină poate fi clasificată sumar în baza conexiunii sale cu situaţiile mai comune: albastru ca cerul, verde ca iarba, roşu cărămiziu sau roşu foc, galben auriu etc. În aceste cazuri, începem să vorbim de „culoare". De fapt, calitatea luminii se schimbă în legătură cu natura sursei sau surselor care o emit, a mijlocului sau a mijloacelor care o transmit, a suprafeţelor materiale care o reflectă sau o absorb. O panglică de sulf, o coajă de lămîie, o placă de alamă şi o placă de aur îşi descoperă natura respectivă chiar de la calitatea luminii pe care o reflectă. Lumina emisă de un fragment

de magneziu care arde este foarte diferită de cea emisă de o linguriţă de alcool aprins. Lumina solară naturală răspîndită de un troian de zăpadă este foarte diferită de cea răspîndită de o pajişte şi e şi mai diferită de cea reflectată de lună etc. În orice caz orice radiaţie luminoasă (nepolarizată) a determinantei λ are în acelaşi mijloc de transmisie un indice de refracţie al său propriu şi diferit. Prin urmare, o rază de lumină bogată în toate radiaţiile posibile (de exemplu o rază de lumină solară) trecînd printr-o prismă de cristal se deschide în evantai, descompunîndu-se în ordine în toate radiaţiile simple posibile şi prin urmare, între cele vizibile, de la cele în stare să provoace în ochi senzaţia de albastru violet (cele mai deviate) la cele în stare să provoace senzaţia de roşu (cele mai puţin deviate), dînd loc unui spectru care se identifică în binecunoscutul „curcubeu". Fiece radiaţie luminoasă simplă, sau monocromatică, are prin urmare o aşezare precisă în „spectru", aşezare care, indirect, poate să slujească şi la identificarea fizică chiar a sursei.

Întrucît orice radiaţie simplă îşi are o intensitate proprie, este posibil să desenăm un grafic al compoziţiei spectrale, în care pe coordonata orizontală ar fi indicate valorile de λ şi pe cea verticală ar fi indicate valorile intensităţii iradiaţiei. În figura 1 este arătat graficul („curba") densităţii spectrale a energiei iradiate de o sursă luminoasă (lumina solară) bogată în toate radiaţiile posibile.

Este uşor de observat că zona stîngă (violet, albastru, verde) e mai slabă energetic decît cea dreaptă. Este un fenomen constant al tuturor luminilor naturale.

Presupunînd că o rază de lumină descrisă mai sus ar fi reflectată de un material care răspîndeşte albastru, adică în stare să absoarbe cea mai mare parte a altor radiaţii, este evident că va exista o lumină albastră reflectată a cărei „curbă" spectrală va fi de nivel inferior şi de înclinaţie

total opusă celei mai sus reprezentate. Dacă apoi aceeaşi lumină iniţială va trebui să fie nu reflectată, ci transmisă de exemplu de o sticlă de aceeaşi culoare, curba va fi şi mai diferită: cu nivel total inferior, dar cu o „puritate" mai mare. De fapt, în timp ce razele reflectate pătrund imperceptibil în suprafaţa colorată şi parcurg un drum complicat şi constituit de o serie de reflexii micrometice, refracţii şi absorbţii, razele transmise sînt energetic reduse, dar sînt numai cu lungimea de undă „preferată" de mijlocul colorat şi apar aşadar mai „pure". Aceste consideraţii explică farmecul vitraliilor gotice, unde sticlele groase colorate asigurau (şi asigură unde mai există şi acum) lumini slabe, dar de o puritate altfel imposibil de obţinut.

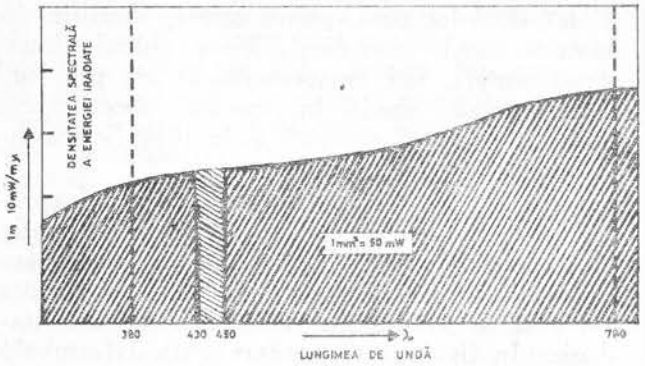


Fig. 1

Rezumînd tot ceea ce am spus înainte, o reprezentare exactă a luminii ca fenomen fizic se obţine prin comparaţia diferitelor „spectre": de *emisie;* de *reflecţie;* de *reflecţie-difuzare;* de *transmisie;* de *absorbţie;* etc.

Nu ştiu dacă este necesar să adăugăm că în istoria artei ca istorie a mesajelor obiectuale avem de a face cu lumina fizică în toate aspectele ei. Calitatea luminii cu care o operă a fost pictată poate da loc unor suprafeţe colorate care sub altă lumină nu „redau" cum şi cît vroia autorul. Este una dintre problemele tipice ale muzeologului şi ale organizatorului de expoziţii modern, în luptă din ce în ce mai mult cu iluminaţia artificială, dar este şi o problemă a criticului, care, sub o lumină „falsă" poate să înţeleagă cu totul greşit opera pe care o examinează. Este o problemă a restauratorului, care poate să-şi facă iluzia că a găsit tonul just pentru un retuş care sub altă lumină va apare greşit. Este o problemă a artistului, care, strivit de urbanizarea speculativă, este prea adesea pus în imposibilitatea de a obţine un „atelier" ca cele de altă dată (lumina cerului de nord prin marile deschideri înclinate la 45°), şi de acum se adaptează la lumini false, sărace sau primejdioase, tolerabile numai pentru că şi colecţionari, critici si public sînt rareori în măsură să-şi dea seama de consecinţe. În schimb o iluminare artificială adecvată, dar greu de realizat şi costisitoare, poate să-i îngăduie să lucreze în condiţii totdeauna identice.

Percepţia culorii. Sinteza aditivă

Cercetările psihologiei experimentale moderne au limpezit multe puncte privitoare la procesele de percepţie vizuală a formelor. Ochiul explorează spaţiul pe care-l are dinainte urmărind un itinerar foarte mobil şi încurcat, dar în anume sens fără continuitate şi concentrînd pe loc şi din cînd în cînd propria acuitate în puncte bine determinate şi socotite semnificative, omiţînd aproape tot restul. Făcînd aceasta, este în mod constant legat de toate celelalte surse de informaţii tactile, auditive etc., cum am şi avut ocazia să amintim. Mişcarea combinată a celor doi ochi permite acumularea de informaţii asupra profunzimii şi prin urmare asupra volumetriei corpurilor, dar mişcarea chiar şi a unui singur ochi captează informaţii, prin unghiuri şi centrări continui, asupra profunzimii transparenţelor, contururilor şi fireşte şi asupra culorilor.

În practică, aproape că nu există culori (sau lumini-culori) care să nu fie unite cu vreo formă. Totuşi, un „spaţiu-lumină" (inform) al unei culori determinate este cel puţin teoretic de conceput şi de realizat. De aceea, lăsînd la o parte toate consideraţiile asupra percepţiei formelor, pentru a le relua într-alt loc, vom aminti unele noţiuni esenţiale despre percepţia culorilor consacrate de îndelungi cercetări ştiinţifice, de la cele ale lui Newton, care a descoperit că, amestecînd (prin rotaţia vestitului disc) mai multe lumini colorate, se obţinea pe retină efectul unei terţe culori (1672), pînă la cele ale lui Young (1802), Chevreul (1829), Maxwell (1860), Helmholtz şi mulţi alţii. Helmholtz în special a teoretizat într-o formă sistematică prezenţa, în ochiul uman, a trei tipuri diferite de receptori, sensibili respectiv la lumini albastre, verzi şi roşii, şi a formulat o teorie satisfăcătoare (nedezminţită, pînă la recentele teorii ale lui Land) despre comportamentul celor trei tipuri de receptori, pentru care fiece senzaţie de culoare (şi prin urmare fiece „culoare") nu depinde de prezenţa unor stimuli mai mult sau mai puţin puternici asupra unuia sau altuia, ci de proporţia diferită în care toţi trei sînt stimulaţi din cînd în cînd.

Plecînd de la structura anatomică a receptorilor din retină (individualizaţi cu extremă dificultate); plecînd şi de la cazurile de anomalie vizuală relativ rare, experienţa multor decenii a confirmat validitatea teoriei lui Helmholtz (numită şi a tristimulului), constituind baza sau influenţînd toate tehnicile de reproducere şi simulare a senzaţiei — culoare, înainte de toate în nesfîrşitul cîmp al fabricării substanţelor colorate şi al vopselei pentru pînze, în fabricarea lămpilor în teatru, în fotografia şi cinematografia în alb negru şi color, în tiparul în tricromie şi quadricromie şi în pictura însăşi.

Pe baza teoriei de care discutăm, dacă vor converge în acelaşi punct pe un ecran alb trei fascicule de lumină dintr-o culoare bine verificată (albastru cu λ de 459 mμ; verde cu λ de 536 mμ; roşu cu λ de 641 mμ), fiecare de intensitate po-

trivită, ecranul reflectă (răspîndeşte) o lumină amestecată, care îi apare ochiului albă. Variind după cum se cere intensitatea uneia sau alteia dintre cele trei lumini, de la zero la un maximum, orice proporţionare diferită va provoca efectul unei culori diferite, adică „va imita" o culoare sau alta diferită de cele trei fîşii de lumină folosite. Nici una dintre cele trei lumini indicate nu poate fi produsă de amestecul de două sau mai multe lumini diferite de ele şi de aceea cele trei lumini-culori în chestiune (albastru, verde, roşu) se numesc *primare*, pe cînd celalalte obţinute prin amestecul lor diferit se numesc *secundare* sau *derivate*. În afară de asta, fiecare din cele trei lumini este *complementară* sumei celorlalte două sau unei lumini care prin culoare echivalează suma celorlalte două: un galben este complementar al albastrului (şi viceversa), un albastru-verde este complementar al roşului, un roşu violet este complementar al verdelui. Acelaşi lucru se poate spune pentru nuanţele fiecăreia din culorile arătate întrucît rezultatul fiecărei ultime îmbinări ar fi o lumină albă. În toate aceste cazuri, se vorbeşte de „sinteza aditivă" întrucît se adună sau se amestecă mai multe lumini. Schematic sinteza aditivă poate fi reprezentată ca în figura 2, sau, şi mai schematic, ca în figura 3.

Se înţelege din a doua schemă că derivatele se găsesc la jumătatea drumului dintre primare, acest fapt simbolizînd că sînt produsul unui amestec echilibrat al acestor culori luate două cîte două, iar dacă albul stă în centru, înseamnă că este produsul unui amestec echilibrat al celor trei primare sau a unei primare şi a derivatului său complementar (pe latura opusă proporiului vîrf) şi viceversa.

Necesităţile ştiinţifice, tehnologice şi industriale au împins colorimetria pînă la elaborarea unor scheme geometrico-matematice valabile pentru descrierea obiectivă şi fără echivocuri a unui anumit „punct" de culoare în relaţia cu sensibilitatea ochiului uman şi a unei surse determinate. Cea mai răspîndită este cea aprobată în 1931 de

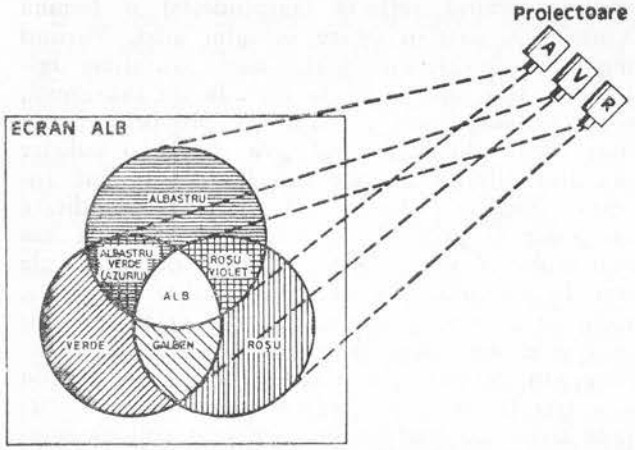


Fig. 2

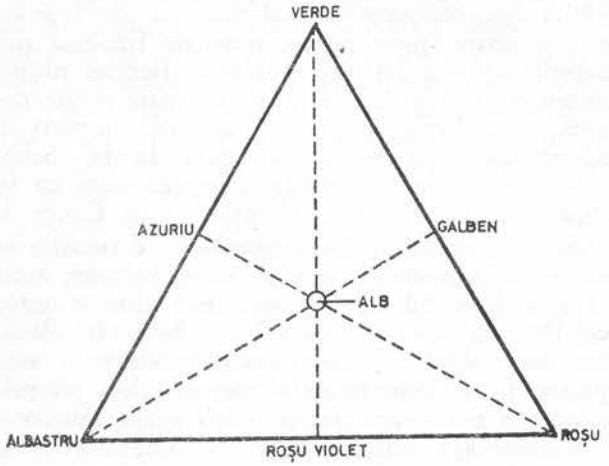


Fig. 3

Comisia Internațională pentru Iluminație (pentru englezi I.C.I. adică International Commitee on Illumination, pentru francezi C.I.E., adică Commission International de l'Eclairage), care se referă la o sursă de lumină bine verificată în jur

de 5 200°K (grade Kelvin de „temperaturi culoare"). O schemă diferită și mai rafinată, aprobată în 1963 la Viena de aceeași Comisie, a avut mai puțin noroc din pricina relativei sale complicații și este încă prea puțin răspîndită. Reproducem aici prima schemă numai în scopul de a o semnala cititorului, renunțînd să dăm explicațiile pentru care trimitem la literatura de specialitate.

Avantajul schemei (*fig.* 4) este că de la ea se pot deduce geometric, prin jocțiuni rectilinii, cantitățile celor două lumini-culoare determinate necesar pentru obținerea celei de-a treia. Alt avantaj este că, la fel cu intensitatea, poate fi ușor evaluat gradul de puritate sau de saturație al

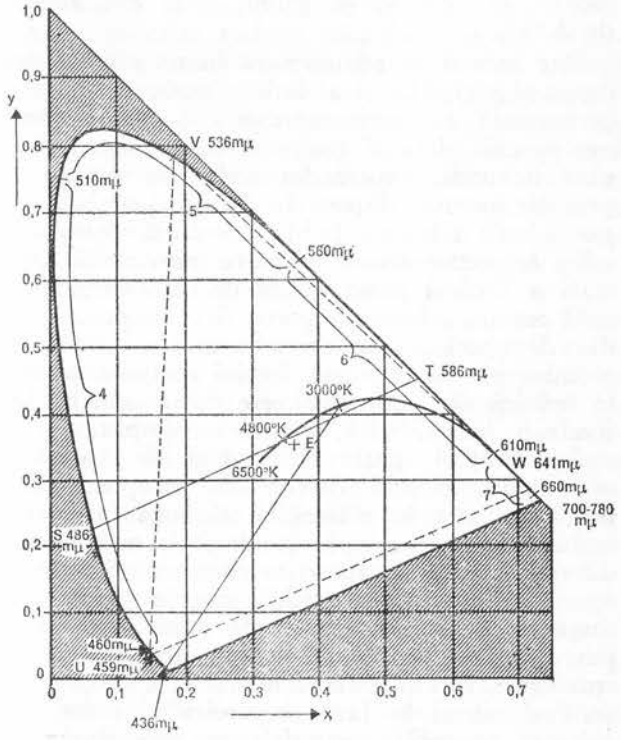


Fig. 4 (după Bergmans)

fiecărui punct de culoare. De fapt, orice punct aşezat pe linia care uneşte un punct periferic cu un punct de echilibru (reprezentat de alb) este cu atît mai pur cu cît e mai depărtat de albul însuşi. La vîrfuri şi pe curbe sînt, evident, „punctele" ce nu se pot obţine în nici un fel prin amestec. După cum se vede, ele sînt multe şi cu atît mai multe cu cît teoria tristimulului nu le cuprinde cînd le exprimă printr-un simplu triunghi. Invers, apare limpede că orice linie de purpură, dominată de roşu-violet, indică un amestec pe care ochiul îl vede, dar care în spectru este inexistent. Pentru acest motiv, valorile în λ ale acestei linii sînt totdeauna indicate prin coeficientul λ al complementarelor albastru-verzi (de exemplu C 560,2=violet de cobalt, complementar al unui verde gălbui, care este tocmai de λ 560,2).

Este necesar să adăugăm că în timp ce fiecare punct al vîrfurilor şi al liniilor curbe de pe linia perimetrală a figurii reprezintă o radiaţie monocromatică definită (teoretic) de o singură lungime de undă, fiecare din acele puncte faţă de punctele interne dispuse în lungul jonc ţiunii cu punctul de echilibru (alb), reprezintă *dominanta* adică λ predominantă în curba previzibilă spectrală a fiecărui punct intern de care vorbim.

O concluzie foarte importantă ce se poate trage din descoperirea sintezei aditive este că ochiul omenesc pus în faţa unei lumini compuse nu este în măsură să-i individualizeze componentele. Întrucît o lumină albă, pentru a simplifica mai mult exemplul, poate fi produsă de două sau mai multe perechi diverse de complementare, ochiul nu este în măsură să distingă între mai multe lumini albe egale produse de componente diferite. Această incapacitate contrastează în mod aparte cu capacitatea urechii, care în schimb distinge componentele simple ale unui sunet compus. De aceea, mai multe lumini albe, toate aparent egale, rezultă diferite numai la analiza spectrală şi numai în faza „restituirii" lor faţă de culoarea corpurilor materiale pe care sînt puse să le lumineze.

Materii colorante, grunduri, verniuri. Sinteze extractive

Pictorii naturalişti şi verişti au deosebit întotdeauna culoarea locală de culoarea ambientală, înţelegînd prin primul termen culoarea unui corp ca ceva obiectiv şi material, propriu lui şi în chip intrinsec inerent lui; şi prin cel de al doilea ceva indus, de moment, aparent. Din cîte am spus, rezultă limpede că această „culoare locală" nu este altceva decît proprietatea unei anumite substanţe, de absorbţie, transmitere şi reflectare (şi chiar de refracţie) a luminii albe optimale (adică cea bogată în toate radiaţiile posibile) după un spectru al ei special de restituire (transmitere, reflecţie, absorbţie, refracţie). O frunză verde observată sub o lumină roşie va apărea brună întrucît nu primeşte radiaţii albastre-verzi de reflectat: pentru asta nu se va spune că acea culoare a frunzei e brună, ci că acea culoare ambientală i-a schimbat aspectul. Intervine prin urmare un proces subiectiv de inadaptare şi de interpretare a fenomenelor prin care culoarea „adevărată" este nu cea aparentă, ci cea cu care ne-am obişnuit şi care apare observînd frunza într-o lumină optimală (de obicei lumina soarelui). Firesţe, ştiinţific vorbind, culoarea brună a frunzei este tot atît de „adevărată" ca şi cea verde, dar nu poate fi socotită „locală", nici satisfăcătoare, întrucît contrastează cu experienţa cea mai răspîndită şi mai obişnuită. Nu din întîmplare, cumpărînd un obiect de îmbrăcăminte, ieşim de obicei din prăvălie ca să-i observăm culorile la lumina vie a zilei: numai atunci va apărea culoarea „adevărată", adică cea „locală", proprie obiectului.

În istoria artei, culorile au fost întotdeauna oferite percepţiei fie în compoziţia directă a materialelor înzestrate cu o culoare proprie, fie „acoperind" suprafeţele cu materiale special preparate. Întîiul caz este tipic giuvaergeriei, de la cea antică la cea medievală. Incrustaţii; gravură; montură de pietre; sticle şi smalţuri în aur, argint, aramă; marchetărie în piatră, lemn şi fildeş etc. sînt tehnici tipice pentru a se obţine policromii directe.

Chiar şi materialele arhitectonice şi-au jucat şi îşi joacă reuşitele lor contraste cromatice: teracota şi calcarul alb din Valea Padului, mai ales în zona veneto-emiliană; piatra albăstruie şi varul în Toscana; marmuri policrome, stuc şi teracotă la Ravenna etc.

Al doilea caz — pornind vădit de la verniurile în scop protector — este tipic pe de o parte coloraturii aşa-zise decorative, de de alta simulării picturale a unei anumite culori, fie ea „locală" sau dedusă. Casele de ţară, albastre, verzi sau trandafirii, pictate de Giotto în unele scene din biserica San Francesco din Assisi nu sînt un capriciu cromatic, ci simulează cu adevărat un colorit efectiv folosit. Lucru care şi azi, dealtfel, se poate constata în cîte un mic centru de origine medievală rămas în afara influenţei aşa-zisului progres, unde fiecare proprietar găseşte plăcut şi mulţumitor să se diferenţieze de vecin, zugrăvindu-şi propria locuinţă în culori simple şi sărbătoreşti. Un caz mixt, între compoziţie materială şi tencuială îl constituie diferitele tipuri de mozaic.

Din Renaşterea timpurie pînă în zilele noastre, procesele simulării culorilor s-au îmbogăţit şi s-au precizat. L. B. Alberti teoretizează necesitatea de a simula aurul nu aplicînd direct pe tablou foi de aur, ci pictîndu-i luminile şi reflexele cu culori potrivite. În picturile lui Beato Angelico sînt studiate nu numai luminile unei anumite culori reflectate de obiecte de culoare locală diferită dar şi cele schimbătoare ale anumitor ţesături. În operele marilor coloriştii veneţieni sînt abordate şi rezolvate cu nespusă siguranţă toate problemele, chiar şi cele mai complicate, de echivalare a culorilor locale şi ambientale, fie interne fie externe, folosind toate observaţiile impuse de *apropierea* culorilor diferite, a *grundului*, a *verniurilor*.

Marii coloriştii moderni ca Delacroix sau Manet, impresioniştii şi post-impresioniştii, poantiliştii sau divizioniştii, au folosit culorile încercînd să fructifice teoriile ştiinţifice psiho-fiziologice

asupra luminii-culoare, începînd cu cea a lui Chevreul.

Mulţi artişti contemporani (de exemplu Kandinsky, Pollock, Vasarely) au folosit şi folosesc culoarea nu ca material destinat să echivaleze alte culori, ci ca material înzestrat cu culoare proprie şi bună de a fi compusă în funcţie de alte scopuri. Afirmarea acestei concepţii a deschis chiar calea unei întoarceri — în anume sens — la maniera medievală de a compune ansambluri policrome, manieră care s-a dezvoltat paralel cu cea dinainte: nu prin substanţe colorante destinate să acopere o suprafaţă, ci prin ansamblarea de fragmente, părţi sau întreguri de obiecte şi materiale diferite, înzestrate cu culori proprii (de exemplu, cazul unor cubişti, al lui Schwitters, Arman etc.).

Din punct de vedere tehnic, materialele colorante pot fi tratate astfel pentru a se încorpora în suport (de exemplu, într-o ţesătură) sau pentru a acoperi o suprafaţă oarecare. Nici într-un caz şi nici în altul, nu pot fi cu adevărat „soluţii" (adică substanţe diluate într-un liant la nivel molecular) nici „suspensii" (adică substanţe amestecate cu un liant — de exemplu ulei de in — şi la nivelul pigmenţilor, sau al foarte măruntelor fragmente cristaline). În toate cazurile materialele colorante întinse pe o suprafaţă, ca o peliculă foarte subţire, funcţionează în primul rînd ca filtru în parte absorbind şi în parte transmiţînd lumina altor straturi aşezate imediat dedesubt pînă la suprafaţa care serveşte drept suport peliculei şi care, dacă este cu totul opacă şi albă, reflectă toată lumina pe care-o primeşte silind-o să facă drumul invers. Se spune chiar şi că un verniu *acoperă* culoarea atunci cînd împiedică să transpară de pe suprafaţa pe care a fost aplicat propria culoare a acesteia: adică toate radiaţiile luminoase sînt filtrate şi respinse înainte de a atinge suprafaţa suportului.

Ceea ce s-a spus ajută să ne facem o idee sumară despre schematismul şi imprecizia cunoscutului precept după care pentru a obţine o culoare

(materie colorantă) verde trebuie „să amestecăm" un albastru şi un galben, pentru a obţine un portocaliu trebuie „să amestecăm" un roşu şi un galben şi pentru a obţine un violet trebuie „să amestecăm" un roşu şi un albastru. De fapt, dacă se suprapun două sau trei verniuri în chip de filtre se obţin efecte întrucîtva diferite de cele care se obţin dacă se amestecă două sau mai multe soluţii lipsite de pigment sau se amestecă două sau mai multe grunduri colorate unde pigmentul constituie baza materială a colorantului. Şi aşa mai departe. În orice caz, mare parte a efectului final depinde şi de capacităţile şi proprietăţile de transmisie ale liantului (diferite după cum este vorba de apă, lac, răşină sintetică, gălbenuş de ou, clei animal, ulei etc.) şi de natura cea mai intimă a pigmentului, adesea perceptibil numai de un ochi foarte exersat. În legătură cu cele de mai sus este deajuns să dăm exemplul spectrului diferit de restituire a unui albastru marin artificial şi a unui albastru marin natural. Acesta din urmă se diferenţiază de primul (care este o sulfură de sodiu combinată cu un silicat de aluminiu şi carbonat de sodiu) numai pentru că are în plus un procent de carbonat de calciu. În λ diferenţa netă între cele două dominante este abia de 6,6 mμ şi „figura" celor două spectre este foarte asemănătoare. Şi totuşi albastrul marin natural este sensibil mai luminos decît cel artificial şi tinde relativ spre verde (*fig.* 5).

Mai trebuie spus că minusculele fragmente cristaline care constituie pigmenţii ţinuţi la un loc de liant, provoacă efecte de sinteză aditivă care se interferează cu efectul de filtrare turburîndu-l. Fenomenul este în mod special evident cînd dorim să limpezim cu un alb o pastă puţin luminoasă; un halo cenuşiu reduce sensibil puritatea tonului obţinut. Tocmai pentru aceasta este preferabil să se lucreze cu culori „pure", adică cu pigmenţi ai unei singure substanţe colorante, corespunzătoare nuanţei dorite.

Ţinînd seama de limitele mai sus expuse, se poate afirma în general, şi cu o anume aproxi-

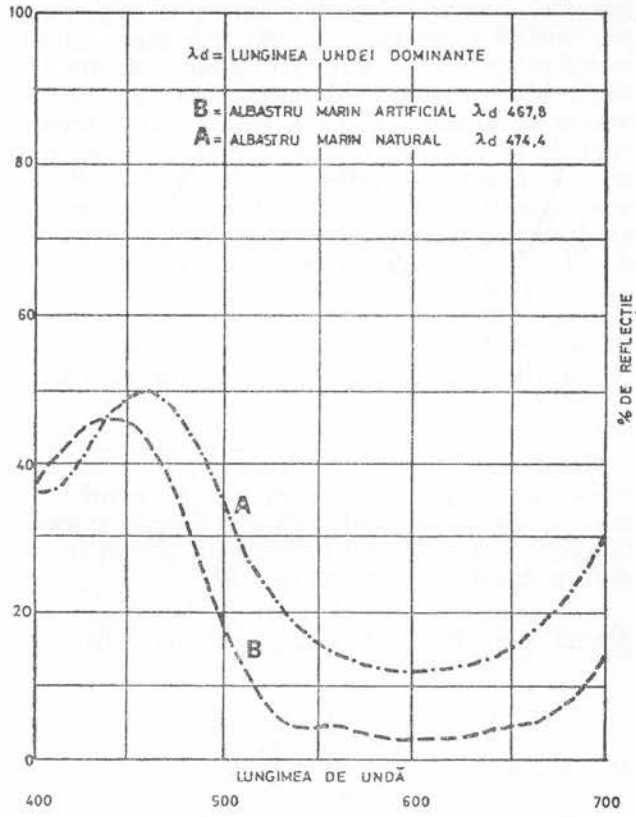


Fig. 5 (după Fasani)

maţie, că şi o pastă de pigmenţi diferiţi se comportă în mare ca o suprapunere de filtre. În orice caz, o consideraţie de fond rămîne adevărată: manipulînd materii colorante apar o serie de fenomene aproximativ inverse celor care se verifică manipulînd lumini colorate. Şi mai precis: cele trei culori primare sînt albastrul (tinzînd spre albastru-verde sau „azur"), galbenul, roşul purpuriu (roşu-violet); cele trei derivate sînt verdele, roşul (tinzînd spre roşu portocaliu), albastrul (tinzînd spre violet). În timp ce unind cele trei lumini primare se obţine albul, amestecînd

cele trei materii colorante primare se obține un gri, tinzînd spre negru, cu atît mai negru cu cît ingredientele extrase sînt mai corespunzătoare luminii. Motivul este evident. Filtrînd prin suprapunere de albastru și galben lumina albă provenind de la o anumită sursă optimală (fie ea observată direct sau reflectată de fondul alb al unui suport) se obține o dublă eliminare (extragere) de radiații: filtrul galben elimină toate radiațiile albastre, cele albastre elimină toate radiațiile roșii. Rămîn radiațiile verzi și — cu ele — o treime din întreaga energie iradiată de sursă. Atunci cînd prin suprapunere se adaugă un al treilea filtru, roșu purpuriu, care are proprietatea de a „exclude" radiațiile verzi, chiar și a treia parte rămasă din energia iradiată dispare.

Acesta este motivul pentru care, în toate cazurile de amestec de materii colorante primare, este permis să se vorbească de sinteză extrasă. Ea poate fi reprezentată indicînd trei discuri transparente colorate suprapuse (*fig.* 6).

Sau poate fi indicată (într-un fel mai puțin precis) prin faimosul triunghi al lui Chevreul,

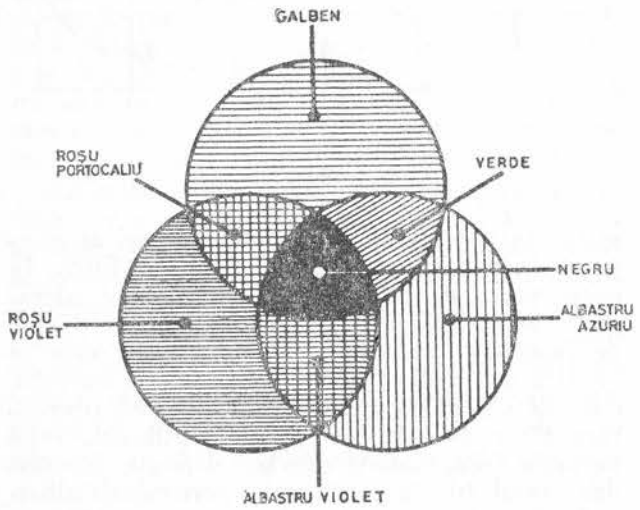


Fig. 6

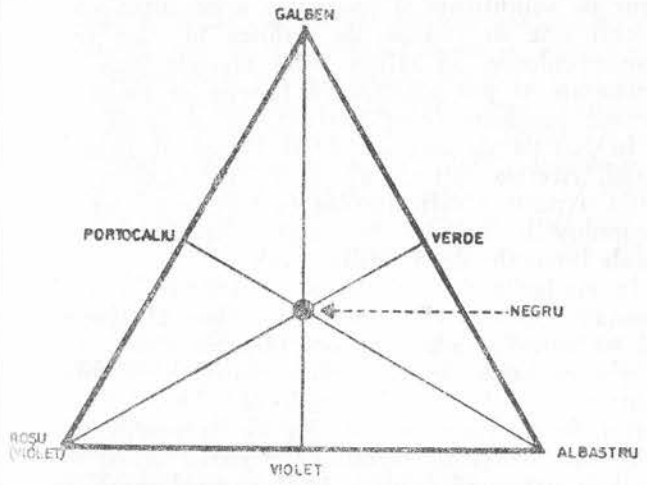


Fig. 7

folosit de Delacroix cel puțin pînă în 1836 (*fig.* 7).

Și în cazul sintezei extrase se poate vorbi de „complementare", dar și în acest caz cu o semnificație inversă celei aditive. Albastrul este complementar portocaliului care, în triunghi, este opusul său (și viceversa), violetul este opus galbenului (și viceversa), roșul este opus verdelui (și viceversa) și amestecul lor dă un gri.

Să adăugăm cîteva observații importante asupra culorii ca produs al unor materii colorante de pe o suprafață. În primul rînd efectele produse de același material se schimbă sensibil după cum suprafața liberă este opacă sau lucioasă. Cînd este vorba apoi de o suprafață înzestrată material cu o culoare proprie și în orice caz „acoperită", are importanță gradul de luciu și tipul și gradul de difuzare pe care-l produce. Rezultate aproape perfecte de sinteză extrasă se obțin (cum am și observat în parte) nu cînd se amestecă pigmenți diferiți, ci cînd se amestecă coloranți lipsiți de pigment (de exemplu cerneluri, acuarele) sau cînd se folosesc „verniuri", adică culori suficient de transparente întinse pe alte culori sufi-

cient de solidificate și opace. În acest ultim caz, efectul este în funcție de ordinea în care sînt întinse culorile. În sfîrșit *toate* efectele mai sus enumerate se pot schimba în funcție de calitatea luminii incidente (cum dealtfel am și spus) dar și în funcție de *unghiul de incidență* al luminii însăși. Acestea sînt de ajuns ca să subliniem cel puțin o parte a dificultăților pe care restauratorii scrupuloși le întîlnesc în cazul restaurărilor picturale integrale ale picturilor vechi.

În rîndurile de mai sus am examinat în mod constant culoarea din punct de vedere al efectului pe care-l produce asupra observatorului fără să ținem seama de stabilitatea materialelor colorante și a compatibilității reciproce. Unele amestecuri, în realitate, pot să dea loc la reacții chimice care alterează rezultatul cromatic atins; atmosfera provoacă oxidări; lumina decolorează sau alterează în profunzime și cu repeziciune diferită unele substanțe. Pentru toate aceste fenomene nu putem, în acest loc, să facem altceva decît să trimitem la tratatele de specialitate.

Repertoriul general al culorilor

Într-un anumit sens, fie triunghiul sintezei aditive fie al celei extractive pot fi socotite două repertorii generale reciproc complementare. În primul, culorile cele mai pure și strălucitoare se nuanțează spre maxima luminozitate, în al doilea spre maxima obscuritate. În realitate, ele sînt numai două definiții diferite ale limitelor percepției culorii, și nici măcar complete. De fapt, celor două „triunghiuri" nu numai că le lipsesc gradațiile intermediare, ci mai ales nu pot fi practic legate între ele. O manipulare eficace de lumini colorate nu se poate realiza în afara unui laborator specializat, în timp ce manipularea materiilor colorante este aproximativ la îndemîna oricui. Este adevărat, apoi, că rezultatul, pentru ochi, dintr-un punct de culoare-lumină, poate fi absolut identic celui dintr-un punct de culoare obținută cu materii colorante iluminate cu lumină albă. Ba chiar este tehnic posibilă construirea numai cu puncte de lumină-culoare a unor figuri tridimensionale pe care ochiul poate să le ia drept figuri materiale înainte ca verificarea cinesteticotactilă să le dezmintă. Totuși, localizarea și stabilizarea materială a unei „culori", înțeleasă ca suprafață a unui obiect, înzestrată cu o culoare locală proprie, au împins colorimetria pînă la construirea de „atlase" sau „repertorii" de materiale pe cît posibil complete.

Expresia „pe cît posibil complete" trebuie luată cu băgare de seamă. Teoretic, posibilitățile de amestec între culori sînt infinite: dacă „distanța" între un albastru și un galben constituie un *continuum*, va fi posibil, avînd două intervale, să-i găsim un intermediar; pentru aceasta, și într-un sector limitat de două „triunghiuri", posibilitățile combinatorii sînt teoretic infinite. Și totuși nu este așa dacă se ține seama că sensibilitatea ochiului are un prag diferențial care, chiar variind în condiții determinate, face astfel ca percepția diversității între două albastruri să nu izbucnească înainte ca diferența de interval să nu fi trecut de o anume entitate. Din acest punct de vedere, numărul culorilor posibile ar părea finit, oricît de mare ar fi. Complicînd situația, au intervenit însă, și continuă să intervină, cercetările fizicii și ale chimiei asupra culorilor. Dacă lumina naturală nu are o istorie apreciabilă din punctul de vedere al timpului uman, nu numai cunoștințele umane despre lumină și culoare, ci și materiile colorante au o istorie lungă și complicată. De o vreme, chimia culorilor inventează „culori noi" cu un ritm discret, cu un impuls vădit din partea industriilor textile și a modei, dar și din partea cerințelor universal răspîndite ca cele ale publicității și ale indicatoarelor stradale. Alte cerințe, cum ar fi — din păcate — cele războinice, au dus apoi nu numai la inventarea de materii colorante speciale, ci și de „ochi artificiali" speciali și în măsură să treacă de limitele spectrului vizual. „Opticile" sensibile la infraroșii și ultraviolete au devenit din păcate faimoase în timpul

conflictului vietnamez. În afară de aceste cazuri în care au fost încălcate limite care înainte erau socotite de netrecut, în general, să vorbeşti despre culori noi înseamnă să vorbeşti despre culori mai pure şi în acelaşi timp mai strălucitoare decît cele care se folosesc. Strălucirea şi puritatea sînt sporite cu tot mai multă abilitate.

Un exemplu la îndemîna tuturor este acela al culorilor fluorescente folosite în publicitate şi în anumite ţesături. Sub acţiunea unei lumini încărcate de ultraviolete, moleculele flourescente sînt excitate şi emit o luminozitate suplimentară care alterează excesiv spectrul restituirii, ajungînd să reflecte mai multă energie iradiată decît au primit. Să ne gîndim la îmbrăcămintea portocalie a măturătorilor şi la mănuşile poliţiei stradale.

Ţinînd seama de aceste rezerve asupra comportamentului materialelor colorante, se poate afirma că un punct de culoare este individualizat în mod constant şi cu precizie prin trei coordonate: 1) luminozitate, sau intensitatea energiei iradiate, care poate varia evident de la zero la un prag superior determinabil psihofiziologic, dar care în practică este indicat prin procentul de restituire faţă de o sursă optimală; 2) lungimea de undă dominantă (λ), cuprinsă între 380 şi 780 mμ, care în practică înseamnă una dintre radiaţiile simple sau compuse în măsură să provoace senzaţii de culoare de la albastru la purpuriu; 3) puritate sau saturaţie, care variază invers proporţional cu apropierea de întunecarea maximă sau de luminozitatea maximă şi care se poate defini ca grad de depărtare a unei tente de la gri (sau de la tenta neutră, care e acelaşi lucru) al însuşi gradului său de luminozitate. Cu alte cuvinte, cu cît este mai dificil de individualizat într-o culoare dominanta, cu atît ea este mai „neutră", sau tinzînd spre gri, spre negru sau alb.

Culorile pot fi aşadar organizate numai într-un spaţiu combinatoriu tridimensional.

Plecînd de la asemenea premise, este uşor de înţeles că triunghiul sintezei aditive trebuie imaginat mai

ales ca un triunghi plan cum se face de obicei), ca o suprafaţă externă a unei piramide al cărei vîrf este alb, în vreme ce triunghiul sintezei extractive trebuie imaginat ca o suprafaţă externă a unei piramide răsturnate al cărei vîrf este negru. Aceasta înseamnă că amîndouă reprezentările nu numai că se exclud reciproc, dar omit toate valorile „interne" adică cele intermediare. De exemplu, o culoare de alună se găseşte pusă pe suprafaţa piramidei extractive numai dacă puritatea sa este maximă, respectînd întru totul gradul său de luminozitate şi dacă acesta este mai scăzut decît cel mai scăzut grad al aditivei corespunzătoare pentru λ şi pentru puritate: de asemenea un bej luminos îşi găseşte loc pe suprafaţa aditivei numai dacă puritatea sa este maxima posibilă faţă de gradul său de luminozitate, şi aşa mai departe.

Numai sistemul lui A. H. Munsell, gîndit în jurul anilor 1939, este şi azi în măsură să reprezinte practic toate culorile experimentate şi, într-un anumit fel, şi pe cele experimentale. Este vorba de o figură solidă neregulată şi aproximativ biconică. Pe axa centrală verticală sînt aliniate valorile de luminozitate (în engleză „value") de la negru la alb (scala griurilor); distanţa de la axă corespunde gradului de puritate (în engleză „chroma"); plecînd de la o origine convenţională, pe unghiul giratoriu sînt aliniate valorile tonale (în engleză „hue"). Atlasul corespunzător a fost construit folosindu-se un anumit număr (peste patruzeci) de secţiuni radiale ale cilindrului în care biconul este înscris şi dispunînd eşantioane (tot atîtea bileţele ce pot fi luate) pe foi corespunzătoare secţiunilor. Este uşor, avînd o culoare spre examinare, să o confruntăm cu bileţelele de culoare cele mai asemănătoare şi dacă nu corespunde cu precizie cu nici unul, să-i găsim valorile intermediare. Firesţe, sursa de lumină de care ne slujim trebuie să fie optimă, ca să nu riscăm distorsiuni apreciabile (*fig.* 8).

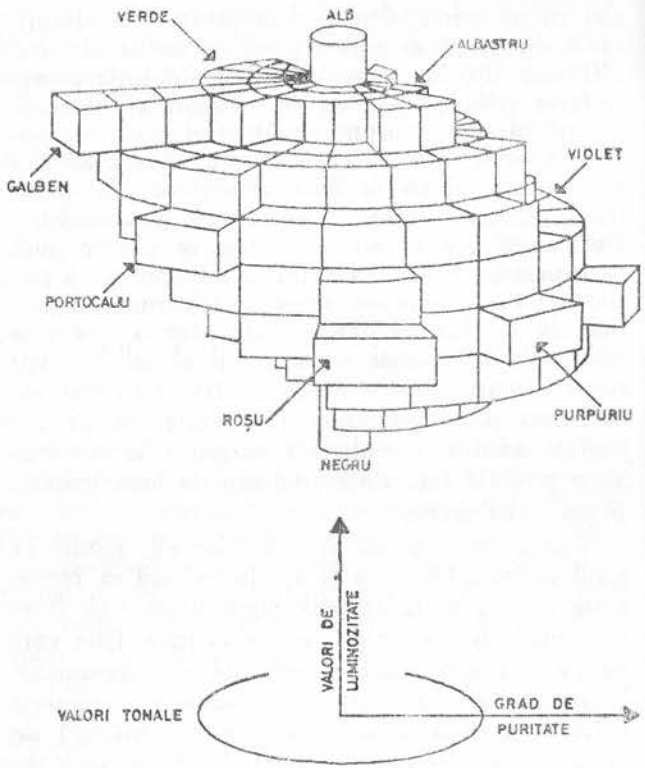


Fig. 8 (după Déribéré)

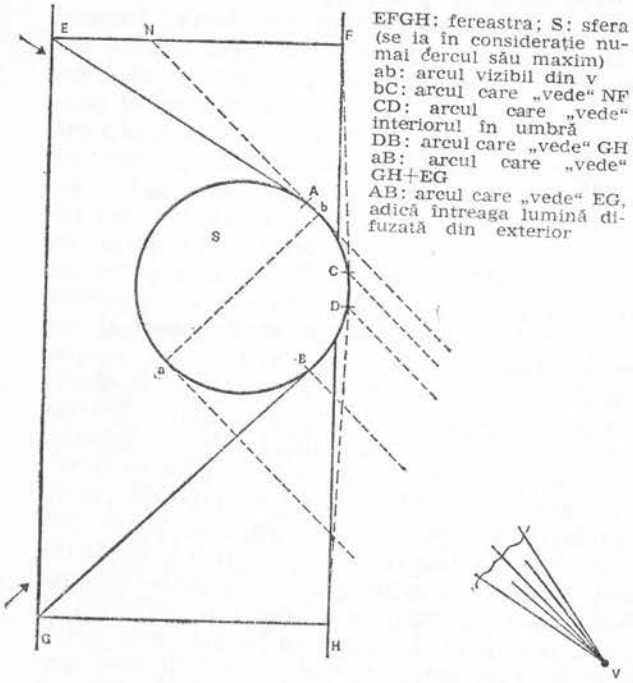
Umbra și clarobscurul

Acoperind o sursă de lumină se produce umbră, este o afirmație prea cunoscută. Trebuie să mai amintim însă că o umbră totală nu se poate obține acolo unde există o lumină difuză de ambianță, chiar minimă, și că fiece rază de lumină, cît de slabă, într-un mediu concav și multiform se reverberează într-o furtună de raze reflectate care este tocmai aceea care alimentează lumina difuză. Aceasta generează așa numita penumbră și poate fi eliminată numai acoperind ambientul și orice alt obiect cu negru de fum sau, mai bine, cu catifea neagră, care este suprafața cea mai absorbantă de radiații din cîte se cunosc. La extrema opusă, maxima luminozitate de ambianță se poate obține lăcuind fiecare lucru cu alb, sau, mai bine, acoperindu-l cu pulbere de oxid de magneziu, care este substanța cea mai puțin absorbantă din cîte se cunosc. În primul caz, un obiect luminos pus în fața unei surse desenează umbre dure și impenetrabile. În al doilea, umbre foarte dulci și transparente. Primul caz e cel care se verifică de fapt cu partea umbrită a lunii pe care reflexele luminii solare ce cad pe pămînt nu o ating, sau cînd umbra pămîntului se desenează acolo în timpul unei eclipse. Golul cosmic are, în acest caz, funcția de maxim absorbant. Al doilea este cel care se verifică numai într-un spital sau într-o sală de operație, unde se cere cea mai completă vizibilitate. Între cele două extreme există nenumărate gradații, teoretic infinite — ca în cazul amestecurilor de culori — practic finite prin existența unui prag diferențial.

Dacă prin analiza calității unei lumini înseamnă să ajungem la natura sursei, prin analiza calității unei umbre înseamnă, prin urmare, să ajungem la natura mediului. Acesta este motivul pentru care clarobscurul în pictură a scos totdeauna în evidență volumul, profunzimea și așezarea spațială mult mai bine și mai direct decît contrastele și acordurile de culoare. Umbra proiectată pe peretele unei case desenate de Masaccio, în biserica del Carmine la Florența, a părut un mare pas pe calea redării spațiale a corpurilor tocmai pentru că implica un studiu atent al raportului natură-ecran-mediu. De atunci a început să se distingă între umbra „proprie" (partea obiectului neatins de lumină), umbra „purtată" (partea planului de pămînt neatins de obiectul în discuție) și umbra „proiectată" (partea unui plan neumbrit de obiectul însuși). Dar întrucît calitatea de umbră depinde de mediu, împreună cu umbrele proprii purtate și proiectate se vor descoperi și luminile difuzate și reflectate și, prin urmare, împreună cu sursa principală au început să se pună la socoteală și sursele secundare. Luminile reflectate (mai potrivit ar fi să le numim secundare) sînt în mod special evidente pe suprafețele convexe: obrajii unei

fețe, gîtul, un braț, un picior, sau o sferă sau măcar un fruct. Unele lumini apar la marginile unui obiect acolo unde se condensează mai mult umbrele spre partea expusă sursei principale de lumină. Luminile secundare apar foarte limpezi în pictura lui Masaccio, apoi în cea a lui Jan Van Eyck, a lui Domenico Veneziano, a lui Piero della Francesca. În portretul soților Arnolfini din 1434 de J. Van Eyck (National Gallery din Londra), așezarea unui măr pe fereastră este un pretext ce pune în evidență, din partea pictorului, faptul că el cunoștea bine luminile difuze și reflectate. Fenomenul poate fi reprezentat schematic în plan ca în figura 9.

Firește, este vorba de lumini restituite de *suprafețe care difuzează* (EF, GH) și nu de suprafețe care oglindesc. Se pot apoi ivi cazuri de suprafețe care oglindesc doar, precum și cazuri



EFGH: fereastra; S: sfera (se ia în considerație numai cercul său maxim)
ab: arcul vizibil din v
bC: arcul care „vede" NF
CD: arcul care „vede" interiorul în umbră
DB: arcul care „vede" GH
aB: arcul care „vede" GH+EG
AB: arcul care „vede" EG, adică întreaga lumină difuzată din exterior

Fig. 9

mixte, dar geometria fenomenului este destul de asemănătoare. Oricum, nu putem dezvolta aici un subiect care ar cere o amplă tratare complexă.

Între sfîrșitul Quattrocento-ului și primii ani din Cinquecento, lui Leonardo îi datorăm încercări riguroase de a studia densitatea variabilă a umbrei (conuri de umbră), efectele unei penumbre, ale luminii difuze, ale contra-luminii, dincolo de ceea ce se înțelege prin perspectiva atmosferică (v. mai departe). Din cîte am spus, este lesne să înțelegem că acest calcul geometric al umbrelor este istoric și în esență o dezvoltare a perspectivei geometrice: să trimitem pentru tratarea ei specială la manualele de geometrie descriptivă.

Contrastele între luminos și întunecat nu sînt numai contraste de umbră și lumină în spațiu. Ele pot să fie observate și pe o suprafață sub formă de nuanțe și contraste nete, și cu denivelări mai mult sau mai puțin puternice. Ele pot, dealtfel, să se identifice fie cu înseși denivelările de energie iradiată pe care două sau mai multe culori diferite le comportă aproape întotdeauna, fie cu variații de luminozitate ale aceleiași tente, fie cu variații de diferite grade ale scalei de griuri. Pe de altă parte, și contrastele umbră-lumină în spațiu pot fi lesne conduse din nou la contraste de luminozitate între părți ale unei aceleiași suprafețe. La acest punct este necesar să vorbim despre dimensiunea minimă a unității de contrast, despre forma contrastului, despre frecvența contrastului în unitatea semnificantă. Prin unitate semnificantă trebuie să înțelegem figura cea mai elementară a unui întreg, înzestrată cu un sens complex (o mînă, un cerc, un vîrf de săgeată etc.); prin unitate de contrast trebuie să înțelegem aria în care este cuprinsă, prin intermediul mediului unității semnificante, cel puțin o trecere de la un maxim luminos la un maxim întunecat sau invers. Dimensiunea minimă a ariei variază evident după natura tehnicii figurii: într-o xilografie de Lucas Cranach ea va fi minimă și va cuprinde o trecere instantanee de la alb la negru și apoi numaidecît din nou de la negru la alb: prin urmare vreo zecime de milimetru pă-

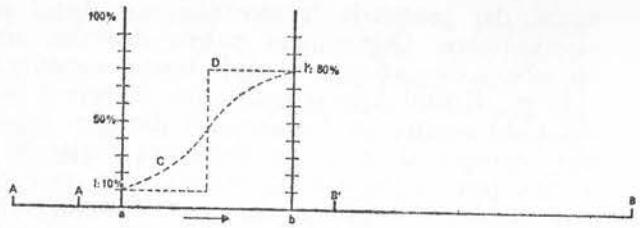


Fig. 10

AB: suprafaţa totală examinată; A'B': suprafaţa unităţii semnificante; ab: suprafaţa unităţii de contrast; →: sensul distribuţiei valorilor; 1: nivelul de restituire (în %) al intensităţii luminii incidente; C, D: exemple de două tipuri de curbe de nivel de restituire în unitatea de contrast (C: curba unui contrast „nuanţat"; D: curba unui contrast „net" în suprafaţa ab).

FC: factorul de contrast = diferenţa între 1 şi 1' pe ab (în exemplu: $\frac{80-10}{ab} = FC$)

f: frecvenţa lui FC = perioada lui FC în A'B' (în exemplu: $\frac{A'B'}{FC} = f$)

trat. Într-o pictură de Caravaggio, va trebui să trecem de la un maxim întunecat la un maxim luminos prin mai multe nuanţe: prin urmare, va cuprinde mai mulţi centimetri pătraţi. În sfîrşit, în xilografie, repetarea aceleiaşi forme de contrast este, în însăşi unitatea semnificantă, imediată şi se dezvăluie numaidecît de mare frecvenţă; în unitatea semnificantă pictată de Caravaggio, repetiţia este în schimb — independent de dimensiunile picturii dar în relaţie cu dimensiunile unităţii semnificante — foarte rară sau de-a dreptul inexistentă. În scopul unei analize a suprafeţelor clarobscurate, interesul acestor consideraţii este intuitiv şi nu le vom dezvolta aici mai departe, limitîndu-ne să dăm numai o schemă exemplificatoare (*fig.* 10).

Proprietăţile psihofiziologice particulare ale culorii şi ale clarobscurului

Încă de la origini, toate teoriile filosofice şi fizice asupra luminii şi culorilor sînt presărate cu

observaţii cu caracter subiectiv şi psihologic asupra culorilor. În pictură, obişnuim să numim „calde" tonurile de roşu, portocaliu şi galben, şi „reci" tonurile de verde, albastru şi violet. Motivul este în cea mai mare parte datorat unor condiţii naturale asociative: galben, portocaliu şi roşu conţin în fapt aproape totdeauna un anumit procent de infraroşii, adică de radiaţii calorice, şi, de obicei, cele „reci" se asociază crepusculului şi nopţii, cele „calde" focului şi luminii de zi. Se înregistrează însă şi proprietăţi particulare. Experienţe precise au demonstrat că roşul are, efectiv, proprietăţi excitante. Richard Wagner compunea, de preferinţă, numai într-o ambianţă de culoare roşie. Proprietăţile calmante ale azurului fac în schimb această culoare potrivită pentru spitale şi clinici. Totul este însă relativ: pentru clădirea unei fabrici se recomandă pereţi de culoare maroniu deschis dacă maşinile sînt de culoare verde deschis; de culoare crem dacă sînt de culoare albăstrie; ocru galben palid dacă sînt azurii. Astfel, contrastele în toate aceste cazuri sînt dulci, dar suficiente ca să atragă atenţia asupra utilajelor şi să lumineze bine formele.

Dintr-un punct de vedere mai general, culorile reţinute statistic ca cele mai plăcute sînt albastrul şi apoi roşul. Neplăcute apar în schimb verdele şi mai ales violetul. Motivele sînt greu de precizat. Se explică de aceea cum uneori critica de artă a folosit pentru culori calificative cu totul aberante şi totuşi sugestive prin indeterminarea lor: este greu în fapt să spui ce ar fi exact un verde „acid" sau un violet „melancolic" sau un brun „sonor". Şi totuşi unele succese critice s-au bazat şi pe transpuneri literare de acest gen.

În orice caz, culorile principale au aproape toate cîte o proprietate psihologică mai mult sau mai puţin pronunţată.

Roşul este, aşa cum s-a spus, excitant şi „cald", prin urmare uşor de asociat dragostei, războiului, răzmeriţei.

Portocaliul este şi el „cald", dar mai odihnitor şi mai puţin violent decît roşul. Pare să uşureze

în mod surprinzător digestia.

Verdele smarald pur destinde fără nici o îndoială şi uşurează reflecţia. Poate pentru asta mesele de joc, de biliard, mesele de birouri au fost astfel îmbrăcate ades (mai mult instinctiv) cu ţesătură verde.

Albastrul se asociază uşor cu senzaţiile de frig şi de aceea produce efecte psihologice de răcoare, oricum liniştitoare.

O lungă tradiţie de asociaţii mentale, dealtfel foarte variabilă în culturile non europene, hrăneşte aceste calificative: la asta a contribuit simbolismul ecleziastic, cel galant şi pînă şi cel heraldic. Să trecem însă peste aceste aspecte.

O îmbinare înţeleaptă contează mai mult decît o singură culoare. Îmbinarea constituie un „contrast simultan" şi tocmai acest tip de contrast a fost analizat sistematic de Chevreul în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Teoriile derivate din experienţele lui Chevreul şi ale altora (de exemplu O. N. Rood) se pot rezuma astfel:

1. Într-un contrast cromatic simultan, două complementare juxtapuse se exaltă, amestecate se sting (de exemplu un rectangul galben alături de un violet se „pune în valoare" pe sine însuşi şi accentuează şi violetul totodată; un colorant galben amestecat cu un violet produce o culoare „murdară" şi întunecată etc.).

2. Iradiaţia. Marginea unei suprafeţe colorate privită pe un fond întunecat şi neutru tinde să se păteze cu un halo de culoare complementară.

3. Amestecul optic. O mulţime de plăcuţe mici (sau piese de mozaic) de două sau mai multe culori diferite, privite de la mică distanţă, tinde să se contopească într-o singură pată de culoare intermediară.

Dacă contrastul este clarobscur în loc să fie cromatic, s-au observat cele ce urmează:

1. Două suprafeţe neutre uniforme, de valoare diferită, juxtapuse, se exaltă (adică spre marginea comună suprafaţa întunecată pare mai întunecată şi cea luminoasă mai luminoasă), amestecate se degradează.

2. În caz de juxtapunere (contrast net) o su-

prafaţă luminoasă pe un fundal mare întunecat pare să „iasă înainte" sau să „dea înapoi". În orice caz, cea mai luminoasă tinde să se dispună pe un plan diferit şi să pară mai mare ca cea întunecată.

3. O mulţime de plăcuţe sau puncte negre pe un fond alb, sub o anumită dimensiune a plăcuţelor sau a punctelor în raport cu distanţa punctului de vedere, este percepută ca o suprafaţă neutră uniformă.

Importanţa celor de mai sus este evidentă pentru că pe efectele contrastelor cromatice s-a bazat nu numai pictura, de la Delacroix pînă la divizionişti (Seurat, Signac şi italienii Segantini, Previati, Pellizza etc.) şi *fauves*, dar şi o parte din tehnologia reproducerii fotomecanice şi a tiparului şi chiar, în parte, psihologia anunţurilor publicitare. Oricum, e bine să amintim că cele mai vechi cazuri de aplicare a principiului *mélange optique* se află în mozaicurile clasice şi romane tîrzii şi — cu o triumfală frumuseţe şi fineţe de culoare — în mozaicurile de la Ravenna. Cele mai recente cazuri se petrec în schimb zilnic sub ochii noştri (mai ales în alb şi negru) în reproducerile publicaţiilor şi ale cărţilor.

Efectelor de contrast simultan trebuie să le adăugăm pe cele de *contrast succesiv*. Să fixăm intens un profil negru pe un fond luminos, timp de cîteva minute. Să fixăm apoi golul, pe cît posibil spre fundalul întunecos; profilul va mai apare încă pe retină, dar alb. Aceasta se datorează epuizării momentane a receptorilor izbiţi mai înainte de lumina albă; întrucît numai cei orientaţi de profilul negru sînt scutiţi, ei reacţionează la lumina scăzută a fondului întunecat mult mai mult ca alţii, provocînd astfel o imagine luminoasă. Un fenomen analog se întîmplă cu culorile. Fixînd un profil verde strălucitor pe un fond neutru întunecat şi apoi fixînd un fond neutru asemănător, va apărea din nou acelaşi profil, dar de culoare roşu-violet.

Unele observaţii expuse mai sus pot părea străine de interesele unei istorii a artei înţeleasă în sens îngust. Totuşi, să amintim că este imposibil

să înţelegem pe deplin nu numai multe forme de

artă contemporană (de la *cinetică* la *optical*) fără noţiunile măcar de bază ale ştiinţei moderne asupra luminii-culoare, dar şi esenţa artei marilor maeştri ai picturii, de la Veronese la Goya, de la Rembrandt la Manet. Ochiul vizitatorului care parcurge excitat şi surprins veronesiana *Predică a lui Ioan Botezătorul* din Galeria Borghese din Roma, este supus unui joc de contraste simultane şi succesive de nemaiauzită înţelepciune şi totul este chemat să contribuie la aceasta, de la fuziunea optică la efectele de retragere şi înaintare, de la sinteza extractivă la cea aditivă. Şi totuşi, motivele profunde ale unor astfel de sugestii îi vor scăpa dacă tot ceea ce abia am amintit îi e necunoscut. Astfel, percepţiei vizitatorului probabil nu-i va scăpa farmecul fundalului cenuşiu pe care se desenează *Le fifre* a lui Manet (Paris, Luvru), dar cu siguranţă îi va scăpa o cauză importantă a frumuseţii sale pînă ce nu-şi va da seama că o parte a culorii de pe acel fundal nu există, ci este purtată un halo verzui printr-un admirabil efect de iradiere.

Am putea să ne mai oprim de asemenea asupra felului de organizare al clarobscurului în jurul maximei acuităţi vizuale, în ceea ce priveşte pe Rembrandt, sau asupra modului de folosire a fuziunii optice de către Goya, dar vom ieşi din scopurile şi din limitele acestui apendice.

Bibliografie

Literatura de specialitate despre teoria fizică a luminii, fiziologia viziunii şi dinamica percepţiei vizuale este foarte bogată dar greu accesibilă pentru cel care nu are o serioasă cultură ştiinţifică.

Despre teoriile privind fiziologia ochiului şi fenomenul fizic al luminii rămîn fundamentale: V. RONCHI, *Storia della luce*, Bologna, Zanichelli, 1952 şi rubricele de diferiţi autori (între care Ronchi) din *Enciclopedia della scienza e della tecnica. Coloranti, colore* (vol. III); *Radiazioni* (vol. VIII); *Visione, Visivo, Apparato* (vol. X), Milano, Mondadori, 1963.

Textul relativ mai complet şi organic, care popularizează (dar pe riguroase baze ştiinţifice) percepţia culorilor, rămîne: M. DÉRIBÉRÉ, *Enciclopedia del colore*, Milano, Mursia, 1960. Cunoscute calităţi de limpezime şi concizione are

însă şi J. BERGMANS, *Seeing Colours*, din seria „Philips' Technical Library", Eindhoven (Olanda), 1960. În italiană, textul cel mai complet şi la zi este: A. COLLI, *Elementi di colorimetria tristimolo*, Cesano Maderno, ACNA (Aziende Colori Nazionali Affini), 1969. Există o revistă, „Couleurs", organul oficial al Centrului de Informaţie al culorii din Paris. E. H. LAND şi-a expus teoria în formă destul de accesibilă în „Scientific American", mai 1959. Despre această teorie să se vadă apoi „Proceedings of the National Academy of USA" (mai ales vol. 45 şi următoarele).

Asupra materiilor colorante, din punctul de vedere al exigenţelor artiştilor, rămîn importanţi: A. FASANI, *Eléments de peinture murale*, Paris, Bordas, 1951. Un număr de noţiuni practice se poate scoate din A. RICCI, *I colori per la pittura*, Torino, Lavagnolo.

Atlasul lui Munsell este publicat în volume, în planşe separate şi în fascicole speciale de către Munsell Color Company din Baltimore (USA).

Un echivalent la scară redusă, dar uşor de mînuit şi economic, este *Methuen Handbook of Colour*, de A. KORNERUP şi J. H. WANSCHER, Londra, Methuen, 1967.

Din opera lui M. CHEVREUL a fost recent tradusă şi comentată în englezeşte de către F. BIRREN lucrarea: *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, 1839 apărută la Reinhold Publishing Corporation, New York — Amsterdam — Londra, 1967. Birren a scris, pentru acelaşi editor, diferite lucrări despre culoare, între care *The History of Colour in Painting*, 1965.

Anexa II

PROFUNZIME, PERSPECTIVĂ, REPREZENTAREA GEOMETRICĂ A MĂRIMILOR ÎN SPAȚIU

Pictura contemporană „abstractă" sau aniconică (dar în mare parte și cea iconică), începînd de prin 1910 de la Kandinsky și Mondrian (dar în realitate ducînd la bun sfîrșit un proces început cu mult înainte, cel puțin de la Gauguin și de la „Art Nouveau" a lui Horta și Van de Velde), a organizat forme și culori, independent de redarea celei de a treia dimensiuni, adică a profunzimii. Ba se poate chiar spune că orientarea generală a fost de a exclude orice semn care ar necesita profunzime. Aceasta deoarece, chiar prin proprietățile psihodinamice ale contrastelor simultane, a fost și este foarte greu să împiedici o suprafață pictată să provoace, în ciuda voinței autorului însuși, senzații de „înaintare" și de „retragere", de spațiu-lumină și de culoare-ambianță. Chiar și o formă voit și obiectiv aniconică, un șah sau o grilă în pătrate, poate fi perceput, de fapt, pe două planuri și prin urmare în profunzime. Pe de altă parte, chiar și o formă cu totul întîmplătoare și obiectiv cu totul aniconică poate provoca „lecturi" iconice de negîndit: tendința psihologică a observatorului uman să vadă o formă ca reprezentare a unei alte forme este atît de puternică încît și o pată pe un zid (să ne gîndim la Leonardo) sau un nor pot fi „văzute" ca un cap sau un animal etc. Deci tocmai pe această tendință incoercibilă se bazează

cunoscutul test proiectiv a lui Rorschach. Vestitului pictor psiholog i-a fost de ajuns să elimine un singur grad de întîmplător în așezarea unor pete, ordonîndu-le în jurul unei axe de simetrie, pentru a dezlănțui în observator interpretările cele mai imprevizibile.

Pe baza acestor considerații, s-ar putea spune că cele mai mari succese au fost atinse tocmai de acei artiști care, preocupîndu-se nu numai de eliminarea totală a percepției profunzimii, s-au prevalat de o tendință naturală psihodinamică pentru a crea subtile jocuri de ambiguități perceptive. Să ne gîndim la formele pseudo-convexe sau pseudo-concave ale lui Vasarely sau la densitățile luminoase și atmosferice din unele texturi ale lui Dorazio.

Nu toată pictura sau, mai bine zis, figurația plană contemporană este aniconică, nici nu trebuie să credem că va continua să fie, ba dimpotrivă. Pe de altă parte, chiar și figurația plană iconică nu este în mod necesar obligată să se bazeze pe reprezentarea proporțională a profunzimii. Același „hiper-realism" este hiper-iconic față de o optică fotografică, dar nu față de o valorificare metrico-tactilă și în același timp optică a spațiului.

Aceste considerații tind să circumscrie istoric semnificația și valoarea perspectivei liniar-geometrice, dar nu s-o anuleze sau s-o micșoreze. De fapt, istoria artei ne-ar fi de neînțeles, nu numai de la Giotto la cubism, ci chiar în epoca antică și în cea contemporană, fără să cunoaștem cel puțin sumar mecanismul cultural, psihologic și conceptual care a dus la formularea normelor pentru „punerea în perspectivă" a unei figuri situate într-o poziție determinată în spațiu.

Renunțînd la o narațiune istorică, care dealtfel a și fost bine rezumată în altă parte (de F. Franchini Guelfi, cfr. în bibliografie) se cade să fixăm unele aspecte esențiale ale acestui me-

canism.

Percepția mărimilor în spațiu

Să ne imaginăm o enormă scenă naturală lipsită de elemente artificiale (case, drumuri, stîlpi telegrafici etc.), inegală și în configurația suprafețelor (pietre, vegetație) și în neregularitățile terenului. Un observator lipsit de o experiență prealabilă a acestor locuri ar izbuti foarte greu să stabilească dacă o persoană apărută pe neașteptate la o anumită distanță este un gigant, un pitic sau un individ de înălțime normală și la ce distanță se găsește efectiv. Probabil, lipsind termenii de comparație, de exemplu o pușcă — ținută în mînă de individ, observatorul nostru l-ar judeca de înălțime medie, foarte probabil, dar ar putea să se înșele foarte ușor, pentru că noul venit ar putea ține în mînă o pușcă jucărie sau o pușcă enormă, de dimensiuni absolut neobișnuite. Pe de altă parte, din pricina configurației terenului, n-ar izbuti să evalueze cu exactitate nici măcar distanța și ca atare cele două incertitudini s-ar potența pe rînd.

Acest tip de dificultate se arată foarte pregnant tocmai în mediile lipsite de termeni de comparație siguri: între dunele Saharei, de exemplu, sau pe o mare foarte liniștită, pe care nici măcar undele, presupuse la intervale regulate, nu intervin să dea o idee de depărtare. Tocmai pentru acest motiv, pe o mare furtunoasă și plină de talazuri, același vas apare mult mai depărtat decît în condiții de calm perfect. În spațiul aerian, dificultățile sînt, vădit, și mai mari. Este bine cunoscut fenomenul prin care luna plină apare enormă cînd se ridică la orizont, în timp ce pare mult mai mică atunci cînd este chiar în mijlocul boltei cerești: la orizont case, copaci, reliefuri constituie un termen de comparație foarte precis: pe cer, numai mărimile unghiulare permit o comparație, iar asemenea mărimi sînt cu totul iluzorii. Fără instrumente speciale, de la radar la laser, care folosesc termeni de comparație foarte diferiți de mărimile vizibile cu ochiul omenesc, explorarea spațiului, de la astronomie la cosmonautică, unde fiecare obiect este nu nu-

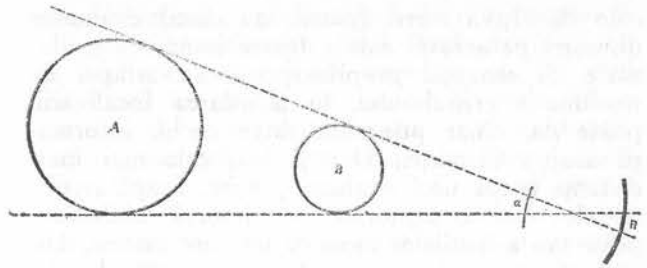


Fig. 1

mai de natură necunoscută, ci și de mărimi și la distanțe necunoscute sau imperceptibile ochiului, s-ar fi putut face mult prea puține progrese.

E de ajuns o mică schemă ca să ne dăm seama că cele două corpuri A și B sînt de mărime și la distanțe foarte diferite chiar ocupînd același unghi α și angajînd aceeași porțiune pe retina R (*fig.* 1).

Un caz paradoxal îl avem între două distanțe suficient de apropiate: depărtîndu-se de la D la D′ calota observată A′ este mai degrabă mai mare, decît mai mică față de A. Ca în cazul unor munți: depărtîndu-ne par mai înalți și mai mari și le descoperim partea superioară care înainte ne era ascunsă (*fig.* 2.).

În realitate mărimea unghiulară de la D la D′ scade foarte mult.

Se știe că distanța unui obiect punctiform față de observator poate fi măsurată atît goniometric cît și cu un telemetru. Ochii omenești determină astfel, lucrînd împreună și prin acordări succesive, distanța obiectelor apropiate, dar din-

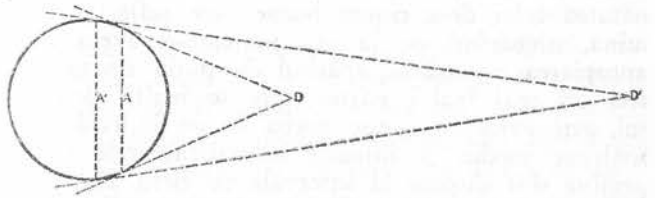


Fig. 2

colo de cîţiva metri (patru sau cinci) evaluarea distanţei pe această cale e foarte imprecisă şi iluzorie. Şi senzaţia proprioceptivă a variaţiei de tensiune a cristalinului, în acordarea focalizării, poate da, chiar printr-un singur ochi, informaţii asupra distanţei. Dar şi aşa, cele mai mari distanţe scapă unei evaluări precise. Scapă şi distanţele minime explorate cu ajutorul microscoapelor sau a lentilelor monoculare care măresc. Lucrul acesta este bine ştiut de restauratorii de picturi vechi, uneori nesiguri dacă o vopsea ar fi „peste" sau „sub" o alta şi prin urmare ar fi o „repictare" (de dat jos) sau un colorit originar (de protejat). Numai potrivirea cristalinului nu furnizează în aceste cazuri informaţii suficiente şi de aceea — cînd nu se adaugă alte indicii — unicul mod de a rezolva problema este acela de a recurge la microscopul binocular, dealtfel nu totdeauna infailibil.

Concluzia celor spuse mai înainte este că, în marea majoritate a cazurilor, evaluarea mărimilor în spaţiu are loc printr-o serie de comparaţii cu mărimi şi calităţi ale lucrurilor deja cunoscute şi că determinarea unei mărimi necunoscute este cu atît mai sigură cu cît ea este circumscrisă într-un context cunoscut. Dacă în locul unui teren accidentat scena noastră de observaţie ar fi o stradă regulată, cu trotuare paralele de o lungime precis măsurabilă, dacă în lungul străzii stîlpii pentru iluminat ar fi dispuşi la intervale regulate, iar bornele care reflectă lumina ar fi identice, individul apărut pe neaşteptate în mijlocul străzii ar avea prea puţine şanse probabile de a scăpa evaluării noastre exacte privind înălţimea şi distanţa. Apărînd, de exemplu, în vecinătatea celei de-a cincea borne care reflectă lumina, numărînd de la cea pe care-o avem în apropierea noastră şi apărînd cu puţin de peste trei ori mai înaltă partea care se înalţă de la sol, este evident că este vorba de un individ de înălţime medie, şi întrucît semnalizatoarele respective sînt dispuse la intervale de circa 15 metri unul de altul, este şi aici evident că distanţa lui faţă de noi este de circa 60 de metri. Stîlpii

pentru iluminat, cu diametrul lor, ar putea să ne ajute să confirmăm dacă, faţă de înălţime, este vorba de un individ corpolent sau de unul slab. Dacă în loc de un om ar fi vorba de o cutie sau de un animal, situaţia noastră avantajoasă nu s-ar schimba cu nimic. În schimb, dacă în locul unei străzi, scena noastră ar fi constituită dintr-un paviment cu lespezi mari pătrate şi regulate, am fi într-o situaţie şi mai avantajoasă, pentru că nici un obiect, de nici un tip, aşezat pe paviment, n-ar scăpa evaluării noastre metrice. Iată un OZN care aterizează aproximativ la distanţa de douăzeci de lespezi, lat de trei, şi înalt de două. Întrucît, aproape de mine, pot să măsor lăţimea unei lespezi (de exemplu 1,50 m), sînt sigur că acesta se află la distanţa de ± 30 metri, este înalt ±3 şi lat ± 4,50 m.

Cum se vede, schimbînd „scena", am trecut de la o percepţie pur intuitivă şi foarte aproximativă a mărimilor în spaţiu, la o evaluare metrică aproape exactă. Firește, totul se bazează pe presupusa *încredere* că unele mărimi de referinţă sînt omogene în orice punct al spaţiului: că strada din faţa noastră nu se îngustează şi nici nu se lărgeşte ca un trapez, că stîlpii de iluminat şi bornele luminoase n-ar fi de înălţime crescîndă sau descrescîndă etc. Dacă printr-o întîmplare nefericită s-ar întîmpla tocmai astfel, sistemul nostru de confruntări ar fi descumpănit şi ar trebui să facem mari eforturi ca să ne orientăm. Tocmai pe această înşelătorie metodică se bazează unele experimente psihologice, ca cel al camerei strîmbe studiate de A. Ames cam pe la jumătatea secolului acesta.

De obicei, dacă dăm drept certă posibila „încredere" în omogenitatea anumitor mărimi, este limpede că în cazul cu pavimentul rectangular situaţia ar fi ideală. Şi tocmai presupunerea acestei situaţii a permis trecerea, mai ales începînd cu Brunelleschi, în jurul lui 1420, de la o „evaluare metrică aproape exactă" la o evaluare geometrică riguroasă a raportului între mărimi

aparente şi mărimi reale ale unui obiect, dată fiind distanţa cunoscută între observator şi obiect.

Planul de „intersectare" şi evaluarea matematică a relaţiilor dintre mărimi reale şi mărimi aparente

Presupunînd că putem dispune de un paviment orizontal plan, făcut din mari lespezi pătrate şi suficient de lat, să-l indicăm cu o linie orizontală pe care-o vom numi linia planului (t), ca şi cum am vedea întreaga scenă stînd lateral (*fig.* 3).

Să mai presupunem că aşezăm observatorul într-un punct la alegere, pe care-l vom numi punct de oprire (s). Pentru simplificare, admitem că observatorul nostru ar privi cu un singur ochi pe care-l indicăm pe verticala lui s cu un punct pe care-l vom numi punct de observaţie sau de vedere (v) situat la înălţimea unui om (h). Această înălţime este aleasă după plac, fie mai jos fie mai sus. Să presupunem de asemenea, pentru simplificare, că ochiul observatorului ar privi fix din v după o axă (o) paralelă cu planul longitudinal al unui şir de pătrate ale pavimentului aliniat în profunzime. Să notăm un număr oarecare de intervale regulate în t pentru a indica intervalul dintre lespezile pătrate ale pavimentului (a, b, c, d etc.) de la cea mai apropiată la cea mai depărtată. Să unim acum v cu a, b, c, d ... şi să ne imaginăm că trecem prin a, vertical, un plan de intersecţie P perpendicular pe axa o. Să presupunem că în acest plan se proiectează toate intervalele

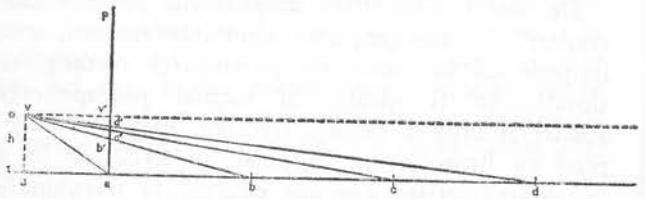


Fig. 3

ab, bc, cd etc., determinînd tot atîtea intervale ab', b'c', c'd' ... etc., tot mai scurte şi în orice caz niciodată atîtea cîte să întreacă în înălţime punctul de intersecţie v' al axei sau cu planul P. Se poate obiecta, referitor la acest lucru, pe baza geometriei euclidiene, că, întrucît mărimea în cauză s-ar îndepărta de a, ea nu va putea niciodată — în proiecţie pe P — nici măcar să atingă punctul v', dacă este adevărat că paralelele nu se întîlnesc. Dar geometria neeuclidiană afirmă că paralelele se întîlnesc la infinit. Dacă se ia punctul v' ca expresie a infinitului, se va putea spune că el este limita proiecţiei mărimii ab pe P la distanţa finită. Oricum, dacă P nu este un plan abstract, ci un plan translucid sau de sticlă, intervalele ab', b'c', c'd' ... etc., pot fi notate cu exactitate, ele reprezentînd, pe verticală, mărimile „aparente" ale mărimilor „reale" orizontale ab, bc, cd ... etc., „scurtate" în funcţie de creşterea distanţei lor faţă de a. În concluzie, dacă sistemul este definit geometric, dată fiind o distanţă reală, indiferent care, pe t a mărimii ab de la a, se poate totdeauna găsi pe P o mărime proiectată care o reprezintă. Invers, dată fiind o mărime oarecare proiectată pe P, se poate totdeauna găsi pe t o mărime corespunzătoare reală la distanţa reală definită faţă de a.

Operaţiunea descrisă pentru o suprafaţă orizontală „pe pămînt" poate să fie repetată fără grijă pe o suprafaţă orizontală care constituie un acoperiş (T) cu rezultate analoge (*fig.* 4).

Dar poate fi repetată şi pentru două suprafeţe verticale (SU şi SU') care s-ar uni pe orizontală, presupunem pe cele două laturi ale firului cen-

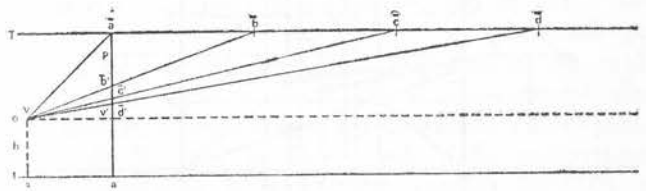


Fig. 4

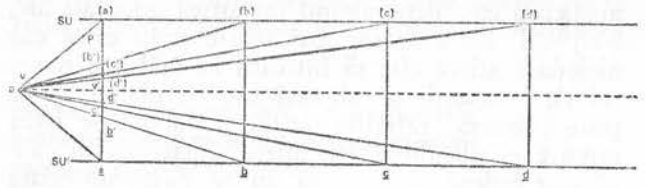


Fig. 5

tral de lespezi pătrate (*fig.* 5, în care întreaga scenă este arătată ca şi cum am observa-o de sus).

Este bine să observăm că, în toate cazurile, proiecţia mărimilor aparente, tinde, prescurtîndu-se, să se deplaseze spre punctul limită v', care reprezintă distanţa infinită. Pentru acest motiv el a fost numit punct de fugă.

Dacă ne imaginăm acum că ne aşezăm în locul observatorului pentru a afla ce anume vede folosind mărimile adunate, vom avea următorul tablou (*fig.* 6).

În el, liniile convergente spre punctul de fugă (aşa-zisele linii de fugă) nu sînt nimic altceva decît locuri de întîlnire ale tuturor mărimilor orizontale şi verticale egale cu ab (*fig.* 3) din planul de intersecţie pînă la distanţa infinită. Planul de intersecţie P se află deasupra pătratului cel mai mare al figurii 6 şi b' c' d' şi $\overline{b'}$

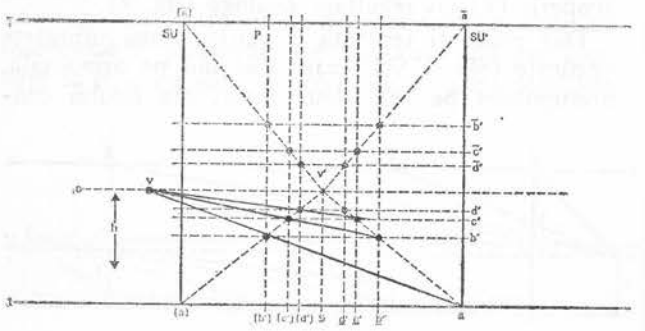


Fig. 6

$\overline{c'}$ $\overline{d'}$ sînt intervalele scoase din figurile 3 şi 4, în timp ce verticalele (b'), (c'), (d'), $\underline{d'}$, $\underline{c'}$, $\underline{b'}$ sînt scoase din figura 5.

Este ştiut că linia pe care se află punctul de fugă, paralelă cu linia planului, este numită linia de orizont.

Nu ştim dacă Brunelleschi, în meditaţiile sale, va fi procedat chiar în modul pe care l-am descris. Probabil că el a aplicat o modalitate asemănătoare. În orice caz, nu a comis greşeala să lase nedeterminată şi incoerentă convergenţa aparentă a dreptelor paralele cu axa optică spre punctul de fugă, cum făcuseră mulţi pictori pînă atunci şi cum vor continua să facă flamanzii şi germanii multă vreme încă. Dacă Brunelleschi s-ar fi lăsat cuprins de teama de a-l contrazice pe Euclid, nu ar fi îndrăznit să unească toate paralele aparente într-un singur punct şi ar fi lăsat lucrurile aşa cum erau mai înainte: construcţia nu s-ar fi „închis". Genialitatea sa constă tocmai în răsturnarea axiomei euclidiene potrivit căreia paralelele „nu se întîlnesc", în aceea că „se întîlnesc la infinit", după cum exigenţele practice o sugerau, reprezentînd infinitul printr-un punct.

Referitor la tabloul cu perspectivă, trebuie numaidecît semnalate una dintre proprietăţile sale: diagonalele pătratelor îngustate converg toate într-un punct (al figurii 6) situat pe linia de orizont. Asemenea punct constituie un punct de convergenţă subsidiar al liniilor paralele care s-ar găsi orientate la 45° reale pe paviment faţă de cele care converg spre un punct de fugă principal. În tabloul de perspectivă asemenea punct (nu contează dacă este înăuntru sau în afara pătratului pe care-l reprezintă P) se distanţează pe linia de orizont, totdeauna din punctul de fugă principal v', exact atît cît şi observatorul din planul P. Demonstraţia a fost expusă cu limpezime de Vignola în *Due regole della prospettiva* etc., publicate în 1583, dar apariţia în 1505 a

 tratatului *Perspectiva artificialis* al francezului

Jean Pélerin (numit latineşte Viator), arată că acesta din urmă trebuie să fi fost la curent cu acea proprietate. Este totuşi probabil ca şi Alberti să o fi cunoscut chiar înainte de 1435, an în care a scris *De pictura*. Aici, într-adevăr Alberti enunţă o proprietate ulterioară a tabloului de perspectivă şi anume că pe un paviment pătrat îngustat, o singură diagonală, dacă este corectă construcţia, trebuie să „unească" toate diagonalele pătratelor mai mici dispuse pe traiectoria sa. Nu este chiar acelaşi lucru, dar cele două proprietăţi sînt interdependente, şi este probabil că Alberti le-ar fi cunoscut pe amîndouă. Raţionamentul se poate extinde la toate diagonalele tuturor planurilor paralele cu axa o.

Raţionamentul făcut referitor la figura 3 asupra reversibilităţii valorilor obţinute se poate generaliza: dacă sistemul reprezentat în „tabloul de perspectivă" este exact şi geometric definit în sensul că este cunoscut faptul că cel puţin unul dintre pătratele micşorate în el este un pătrat cu latura cunoscută, se pot totdeauna calcula distanţa şi înălţimea de la care el se presupune observat; profilul longitudinal (de-a lungul axei optice); planul şi, prin comparaţie, mărimea eventualelor lucruri sau persoane inserate în tablou.

Acest principiu de reversibilitate, în faţa oricărui tablou de perspectivă, dar şi în faţa oricărei picturi care pretinde să se uniformizeze după normele perspectivale, permite o operaţie de verificare completă a certitudinii imaginaţiei şi a eventualei sale corespondenţe cu mărimile predispuse şi calculate în mod real în plan şi în verticală.

Înainte de a da cîteva exemple practice, trebuie să atragem atenţia că procedeele expuse de figura 3 şi următoarele pot fi grafic generalizate şi simplificate. Înainte de toate ne putem limita numai la pătratul cu latura ab, celelalte fiind un simplu corolar al celui dintîi. Întrucît h rămîne constant, tot aşa ca t şi planul orizontal paralel cu t, care trece prin o, se poate trece numaidecît (integrînd desenul de profil — *fig.* 3 — cu cel

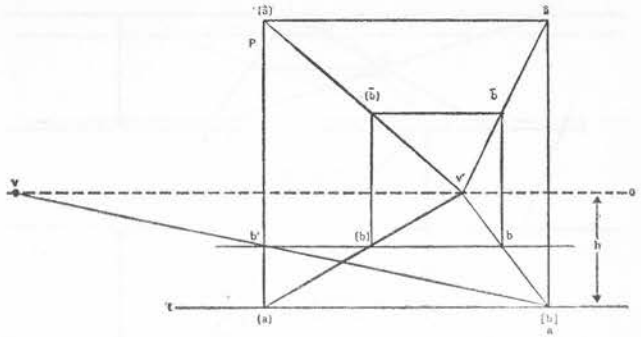


Fig. 7

frontal — *fig.* 6 —) la punctul de vedere de pe „locul observatorului", adică la adevăratul tablou de perspectivă, folosind un singur desen. Punctul de intersecţie b′ va fi exact nivelul laturei scurtate care trece prin b. Întrucît el e definit de convergenţele în punctul de fugă ales aici întîmplător în v′, va fi uşor să înălţăm în punctele (b) şi b verticale pînă la $(\overline{b})$ şi $\overline{b}$ şi aşadar „pereţii" pătratelor laterale. Pătratul din „vîrf" va rezulta automat (*fig.* 7).

Este evident că, dacă în loc de un pătrat vom vrea să facem o tablă de şah cu n pătrate, va fi de ajuns să subîmpărţim latura pătratului de plecare ori de cîte ori dorim. Dacă folosim acum proprietatea diagonalelor, încă putem simplifica construcţia. În loc să fixăm pe linia de orizont punctul de vedere v la distanţa cerută de planul P, se fixează la distanţa cerută de punctul de fugă o şi se trasează linia unificatoare cu b. Trasînd apoi paralelele aparente pînă ce se unesc în o, se va obţine numaidecît în intersecţia b′ nivelul mărimii micşorate orizontale ab (*fig.* 8). Dacă avem în locul pătratului o tablă de şah cu n pătrate, procedeul este mai simplu ca înainte, fiind suficiente, pentru toate nivelele de micşorare, toate punctele de intersecţie cu diagonala (*fig.* 9).

Se poate acum trece la cîte un exemplu practic elementar.

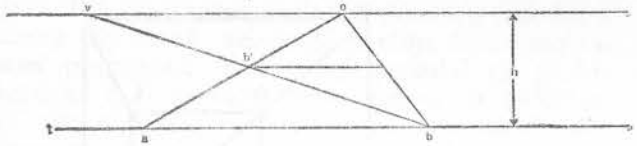


Fig. 8

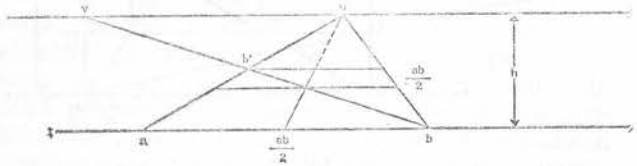


Fig. 9

1. Avînd în plan pavimentul pătrat ABCD, şi un observator cu înălţimea h perpendiculară pe punctul s la distanţa d de planul de intersecţie P, să construim respectivul tablou prospectiv.

Să trasăm axa perpendiculară pe P. Proiecţia ortogonală din o pe planul orizontal coincide cu t. Pe t să raportăm lungimea definită din intersecţiile cu CD şi AB pe care le vom numi D'B'. Să trasăm liniile convergente în f fixat în poziţia cuvenită în ce priveşte D'B' din *fig.* 11 care este =CD din *fig.* 10. Să unim B' cu v'. Se va obţine cantitatea micşorată A"B" din AB.

Notă. Diagonala AD al ABCD din *fig.* 10 este reprezentată de diagonala A"B' din *fig.* 11. În cartea

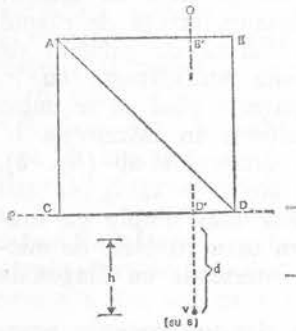


Fig. 10

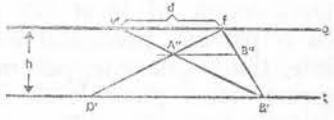


Fig. 11

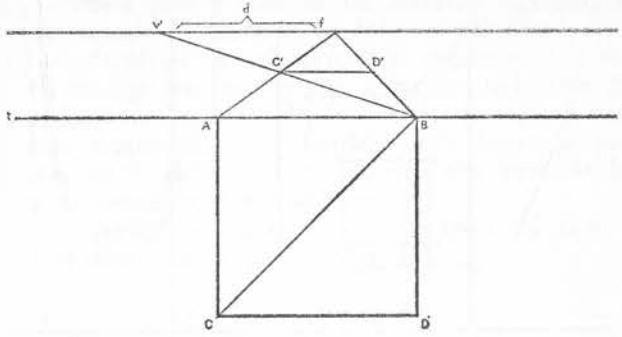


Fig. 12

sa *De prospectiva pingendi,* Piero della Francesca obişnuieşte să simplifice grafic construcţia trasînd pe pătratul în plan ABCD linia t în coincidenţă cu AB şi micşorînd pătratul deasupra acestei linii. Trebuie să atragem însă atenţia că pătratul micşorat ABC'D' este în acest caz oglinda lui ABCD şi diagonala micşorată C'B o reprezintă pe CB (nu AD!). Adică se obţine o imagine întoarsă dreapta-stînga (*fig.* 12).

2. Avînd în plan o figură rectangulară ABCD cu un punct în N şi un cub cu baza EFGH şi un observator cu înălţimea h în punctul s la distanţa d de planul de intersecţie P, să construim respectivul tablou prospectiv (*fig.* 13).

Să înscriem în plan pătratul cu cubul deasupra pe un pătrat corespunzător AILM pe care-l putem socoti coincident în LM cu P. Să notăm mai întîi în t punctele care definesc lungimea LM, identică lui IM. Să proiectăm punctul de oprire perpendicular de planul pătratului (s din *fig.* 14) şi să înălţăm perpendiculara h. Vom găsi astfel punctul de fugă f. Fixat v pe linia de orizont la distanţă de f corespondent lui d din *fig.* 13, va fi uşor să individualizăm toate punctele de intersecţie necesare prin diagonala v M coincidentă cu AM (*fig.* 14).

Latura AB paralelă cu LM o determinăm prin prelungirea în I; latura AC, perpendiculară pe

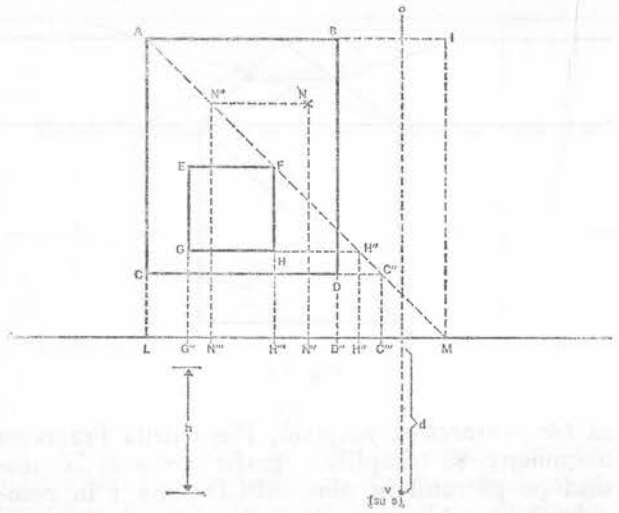


Fig. 13

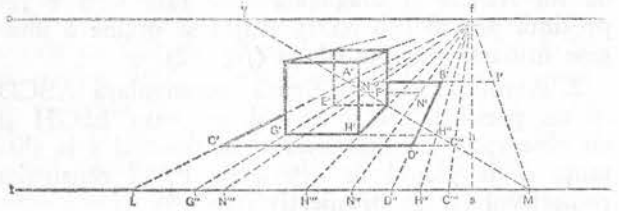


Fig. 14

P, prin prelungirea în L; latura BD paralelă cu AC, prin prelungirea în D″; latura CD, paralelă cu P, prin prelungirea transversală pînă la diagonala în C″ şi apoi proiecţia în C‴. Punctul N este găsit prin coordonata NN″ şi următoarea proiecţie în N‴ şi N^{IV}. Laturile EG şi FH ale bazei cubului sînt determinate prin prelungirile în G″ şi H‴ şi intersecţia cu laturile EF şi GH, Ef este determinată direct din intersecţia lui FH cu diagonala, GH cu prelungirea în H″ şi următoarea proiecţie în H′^{v}.

Fireşte (dar e bine să fie amintit) metodele de construcţie în perspectivă folosite azi (licee artistice, facultăţi de arhitectură şi inginerie etc.) sînt diferite şi mai practice şi versatile decît cele descrise acum şi nu cade în sarcina noastră să vorbim despre ele. Dar fundamentele logice şi geometrice şi rădăcinile lor istorice sînt uşor de înţeles numai cu aceste descrieri.

3. Avînd următorul tablou perspectival să scoatem dimensiunile în plan (*fig.* 15).

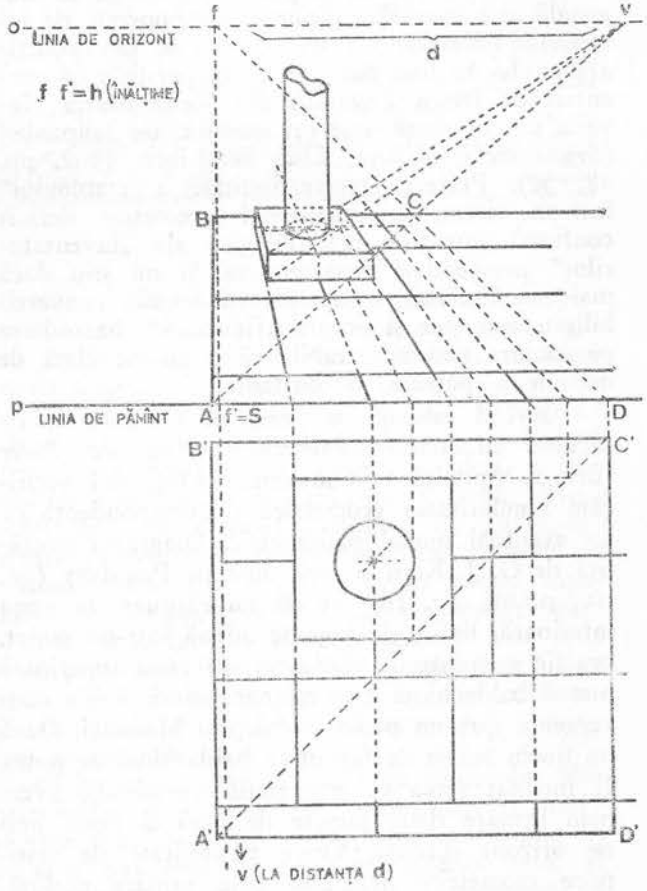


Fig. 15

Întrucît trebuie să presupunem că plinta de sub fragmentul de coloană este pătrată deşi circumscrie un cerc, prelungind una dintre diagonalele sale aflăm punctul de distanţă v de punctul de fugă f. Întrucît imaginea coboară, se trasează aici o orizontală trecînd prin AD care se poate identifica fie cu limita inferioară a lui P fie cu t: pe ea se vor fixa unităţile de măsură. Unind A cu v se va obţine în C intersecţia cu muchia unui pătrat care circumscrie cum se cuvine construcţia de determinat în plan. Slujindu-ne de diagonală este uşor să ridicăm toate punctele de intersecţie necesare. Un exemplu tipic de deducţie a planului, şi luat din tabloul în perspectivă constituit de fresca *Trinităţii* din Santa Maria Novella din Florenţa, este cel executat de Sanpaolesi (*Brunelleschi*, Milano, Club del Libro, 1962, pp. 48, 52). Perfecta convertibilitate a „tabloului" într-un sistem tridimensional geometric definit confirmă intenţiile metodologice ale „inventatorilor" perspectivei renascentiste. Şi nu ştiu dacă mai este necesar să repetăm că această convertibilitate este pur şi simplu „fiduciară", bazîndu-se pe ipoteza nedemonstrabilă că o anume clasă de mărimi în spaţiu ar fi constantă.

4. Avînd tabloul de perspectivă constituit de pictura *Madonna canonicului Van de Paele* (Bruges, Spitalul S. Giovanni, 1436), să-i verificăm regularitatea geometrică şi corespondenţa cu un eventual model planimetric. Diagrama pregătită de G. J. Kern şi reprodusă de Panofsky (*op. cit.*, p. 66, *fig.* 16), ne dă un răspuns: în zona inferioară, liniile de fugă se adună într-un punct, practic pe pîntecul Madonnei, în zona superioară numai baldachinul este cel care oferă liniile convergente spre un punct pe pieptul Madonei. Dacă nu ţinem seama de faptul că baldachinul ar putea fi înclinat (ceea ce este puţin verosimil), avem prin urmare două puncte de fugă şi două linii de orizont diferite. Orice posibilitate de restituire geometrică ar părea prin urmare exclusă. Şi aceasta pare să fie şi opinia lui Panofsky, care

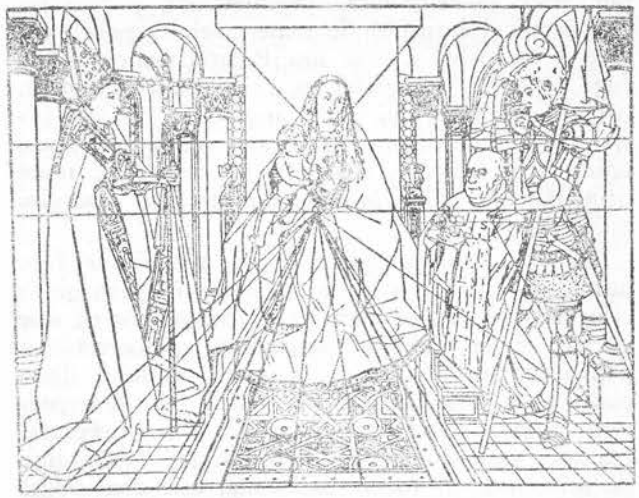


Fig. 16

atribuie ciudăţenia unei „incorectitudini" a pictorului. Totuşi, dacă ne urmăm verificarea, găsim că în pătratele pardoselii, pictorul urmează regula diagonalelor: ele converg spre două puncte de fugă subsidiare (unul la dreapta şi unul la stînga) depărtate de punctul de fugă principal aproape cît lărgimea întregii picturi, după norme practice codificate mai tîrziu de Vignola. Avem astfel din nou o situaţie ciudată: în partea inferioară construcţia perspectivală ar îngădui o restituire de-a dreptul în plan, în partea superioară, nu. Acum, chiar din cauza exactităţii părţii inferioare, ipoteza „incorectitudinii" este prea puţin probabilă. Este probabil, în schimb, că Van Eyck a vrut să sugereze prin perspectivă o ierarhie de grade de umilinţă. Observatorul este de fapt împins, de numeroasele convergenţe, să privească în primul rînd la înălţimea pîntecului Mariei, simbol al miraculoasei concepţiuni şi motiv al veneraţiei; în acelaşi timp, observatorul este silit să-şi ţină ochii la un nivel inferior celui al canonicului, care este în adoraţie, în genunchi la dreapta. Drept consecinţă şi observatorul este îm-

pins ideal să se „simtă" îngenunchiat, şi mai jos de canonicul însuşi şi de toate celelalte personaje, care-şi ţin ochii şi mai sus. Poziţia punctului de fugă superior face astfel ca, în al doilea moment, ochiul observatorului să fie împins să oscileze între chipul Madonnei şi chipul copilului Iisus, unind prin urmare, ideologic şi perceptiv, toate principalele polarităţi simbolice ale sacrului mister.

Dacă ipoteza prospectată aici rezistă, se face inutilă orice tentativă de restituire în plan şi în releveu a scenei lui Van Eyck: nu pentru că este vorba de un tablou perspectival „incorect" ci pentru că este asamblat conform modului de a construi o reprezentare simbolică, nu o reprezentare geometrică proporţională. Că interpretarea aici expusă asupra întrebuinţării dublei linii de orizont ar fi foarte probabilă, este confirmată prin larga folosire care, cîteva decenii mai tîrziu, a început să fie adoptată şi în Italia: ajunge să ne gîndim la Perugino. „Efectele" de perspectivă au avut norocul ca prin intermediul lui Michelangelo, Tiţian, Veronese şi Tintoretto să fie aplicate la marile plafoane baroce şi baroce tîrzii ale lui Pietro da Cortona de la Pozzo.

„Perspectiva artificialis" şi „perspectiva naturalis". Perspectiva atmosferică

Este încă destul de răspîndită opinia conform căreia „tabloul prospectiv", adică cel furnizat de *perspectiva articialis* s-ar identifica întocmai cu percepţia vizuală. Dacă ochiul în funcţiune ar fi unul singur şi imobil, şi dacă (iar acest al doilea „dacă" este hotărîtor) poziţia spaţială (aici înţeleasă distanţa) a ochiului faţă de „tablou" ar fi exact cea dorită, afirmaţia ar fi *destul* de adevărată. Totuşi, se pot da exemple de construcţii aberante din punctul de vedere al percepţiei vizuale obişnuite, dar nu mai puţin exacte din punct de vedere al pro-

porţiilor geometrice. În afară de aceasta maxima acuitate vizuală a ochiului cuprinde un unghi foarte mic (o deschidere de un minut, adică a şaizecea parte dintr-un grad) în corespondenţă cu *fovea* şi în restul cîmpului se nuanţează în limpezime şi precizie; într-un punct, apoi, retina este de-a dreptul lipsită de sensibilitate (papila optică). În practică este de ajuns ca scena tabloului prospectiv să treacă de o anume amploare pentru ca ochiul să fie de la sine orientat într-o mişcare (care de altfel este prezentă la nivele imperceptibile) face astfel ca imaginea compusă, care trebuie construită mai întîi pe retină şi apoi pe creier, să fie o compensare de nenumărate fugi perspectivale în toate direcţiile. Un zid dispus frontal privirii noastre este definit de două linii orizontale care sînt aproximativ drepte şi paralele, pentru scurtă vreme şi pînă ce ochiul nostru rămîne nemişcat. La cea mai mică deplasare explorativă la dreapta şi la stînga, se va obţine încă o micşorare orientată spre un punct de fugă la dreapta sau unul opus la stînga. Dar chiar pentru ochiul nemişcat este îndoielnic că zidul în chestiune ar apărea cel puţin pentru o clipă cu adevărat rectiliniu: puterea de corectare a creierului este atît de mare încît poate „redresa" automat liniile care, pe retină, se întipăresc, fără urmă de îndoială, curbe. De fapt, ajunge să renunţăm o clipă la puterea de corectare a creierului pentru a atrage atenţia asupra structurii curbe a imaginii optice a unei figuri (de exemplu un pătrat) pe care-l ştim dinainte ca format din linii drepte. Un tablou perspectival care va vrea să dea socoteală de această situaţie ar trebui în mod necesar să dea loc unor convergenţe curbe. Pe acest concept se bazează perspectiva sintetică, teoretizată încă din antichitate şi exemplificată astfel de un autor din secolul al XVII-lea, Schikhardt (*fig.* 17).

De altfel, pictorii cunosc bine aceste fenomene şi nu din întîmplare zugrăvesc uneori orizonturile marine mai degrabă cu un larg arc de cerc

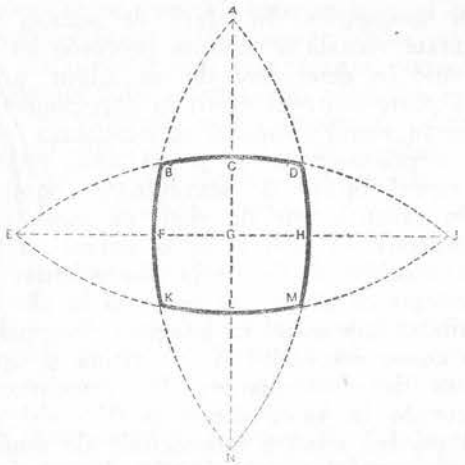


Fig. 17

decît cu o dreaptă orizontală. Firește, nu s-a spus că structura curbilinie a tabloului perspectival ar fi ușor de realizat. Chiar în virtutea puterii corective a creierului, o imagine curbilinie poate părea luată prea dintr-o singură parte; din cealaltă — chiar folosită cu atenție — poate avea o valoare de sugestie psihologică. În nici un caz, imaginea curbilinie nu poate avea valoarea unui sistem de relații geometrice reversibile. Nu există de fapt nici o posibilitate de a desfășura o suprafață sferică pe un plan. Aici este cea dintîi diferență hotărîtoare între *perspectiva naturalis* și cea *artificialis*. Aceasta din urmă se prezintă în realitate ca un caz particular al geometriei proiective, ba chiar al proiecției centrice: nu din întîmplare denumirea completă și exactă a procedeului geometric este „perspectiva geometrică centrală" (sau centrică) pentru a fi deosebită de alte tipuri de proiecție, în primul rînd de cea ortogonală. *Perspectiva naturalis* implică în schimb o evaluare subtilă și ductilă a condițiilor psihologice și fiziologice și se prezintă ca un caz particular al dobîndirii de informații din partea unui organism viu. O altă diferență importantă între

cele două este că cea *artificialis* implică o evaluare și o reprezentare metrico-tactilă a mărimilor: linia este de fapt în sine semnul fundamental al reprezentării. Cea *naturalis* este constituită în schimb de releveul extensiv și intensiv al nenumăratelor contraste cromatico-clarobscurale. Bătrînul Goya scria, cu puțin înainte de a muri, către 1825: „Contururile nu există în natură", și avea dreptate. Dar conștiința că *perspectiva naturalis* ar fi altceva decît proiecția centrică era foarte veche și se manifestase chiar la Leonardo: obiecțiile sale asupra proiecției centrice erau totodată practice și teoretice. Cum se putea concilia punctul de vedere monocular și imobil la distanță fixă cu exigențele de mișcare ale observatorului în fața și de-a lungul unui perete zugrăvit? Cum se putea concilia convergența razelor în punctul geometric proiectat cu complexa natură a ochiului? Unde avea loc în realitate o asemenea convergență punctiformă? Și apoi, cum se concilia asemenea convergență cu răsturnarea imaginii pe retină? Și toate acestea pornindu-se de la faptul că receptivitatea ochiului conceput ca o cameră obscură era posibilă numai imaginînd (corect) o iradiație sferică în spațiu a tuturor punctelor infinite ale unei suprafețe iluminate. Această teorie, care era forma cea mai evoluată a teoriei „ingerinței", era în contrast cu cea încă răspîndită în Italia Renașterii timpurii, care explica percepția vizuală ca pe o „excludere": pe baza acestei teorii, din ochi săgetau, ca niște linii de foc, ca niște tentacule (ca „un compas ..." spunea Alberti). În orice caz, intuiția genială a lui Brunelleschi și a lui Alberti a fost că tabloul perspectival geometric îngăduie rezultate operative extraordinare, asemănătoare realului, fără nevoia de a ține parte, punînd în încurcătură, pro sau contra ingerinței sau a excluderii. Aceeași linie dreaptă putea să indice foarte bine o mișcare într-un anume sens sau în cel opus. Teoria excluderii era tipic neoplatonică și se bucura din acest motiv de toată autoritatea Florenței umaniste. Din numeroase indicii, ne dăm seama că multă vreme

Leonardo nu a fost decis dacă s-o accepte sau s-o respingă, hotărîndu-se în cele din urmă în favoarea ingerinței și a camerei obscure (care era tocmai teoria arabului Alhazen, cu două sute de ani înainte) numai la o vîrstă înaintată.

Cea mai importantă critică pozitivă la *perspectiva artificialis* a fost făcută însă de Leonardo însuși deosebind o „perspectivă lineală" (adică liniară), o perspectivă de „trimitere" și o perspectivă de „culoare". Cu cel dintîi termen, Leonardo indica o construcție geometrică centrică, cea pe care-o cunoaștem; cu al doilea, înțelegea să diferențieze contururile din primele planuri de contururile, mai neclare și nesigure, din planurile mai depărtate: claritatea sau întărirea formei aparente este cu atît mai mare cu cît forma reală este mai apropiată. Cu al treilea termen, înțelegea să sublinieze efectul de fuziune cromatică într-o singură tonalitate albăstruie care se verifică într-un peisaj în funcție de depărtare. Toți știu că la distanțe mari, munții par albăstrui: ar fi interesant să analizăm modul diferit în care pictorii au încercat să redea acest efect înainte de Leonardo. Sigur, acesta a procedat întîi la observare și apoi la redarea cu mare finețe, ajungînd la efecte de profunzime și de depărtare (*Gioconda*, *Fecioara între stînci*, *Sfînta Anna*) fără să recurgă în nici un fel la perspectiva liniară geometrică, ba chiar negîndu-i aproape ostentativ orice spriiin prin abolirea obișnuitelor adîncimi arhitectonice. În tot ceea ce s-a făcut în acest sens după el, nu s-a putut să nu se țină seama de învățămintele leonardiene.

„Critica" leonardiană a perspectivei centrice nu a dus la abolirea acesteia, ci, dimpotrivă, la cea mai profundă evoluție a ei, pentru că se mișca în aceeași direcție. Metodologia care dusese la construcția „tabloului perspectival" nu era altceva decît o tehnică specială proiectivă geometric abstractă. Experimentarea care dusese la camera obscură consta și ea dintr-o tehnică proiectivă specială fizic concretă. Era vorba de a integra cele două metodologii, după cum își propune și Leonardo,

care îi cerea fiecărui fenomen natural întîlnirea cu „rațiuni matematice", adică a unui model matematic, cum s-ar spune astăzi. Au fost necesare aproape patru secole pentru ca integrarea să se producă în limite satisfăcătoare, chiar și provizorii, prin fotografia în alb-negru și apoi în culori, și în sfîrșit cea în relief, fotografii care sînt și ele tehnici proiective. Toate acestea nu intră însă aici în vederile noastre (nici măcar o expunere sumară nu ar fi cu putință aici). Dar calea integrării celor două metodologii a continuat să dea roade, pentru că hologramele făcute cu laserul (s-a împlinit de acum un deceniu de cînd se practică) nu sînt altceva decît produsul, și ele, al unor tehnici proiective speciale. Natura și proprietățile acestor „fotografii" speciale, care sînt de acord cu percepția binoculară a reliefului, cu ochiul liber și pentru un arc sferic de mai multe grade, nu pot, nici ele măcar, să-și găsească aici o tratare pe potrivă. Pe de altă parte, nu par să fi dat însă loc aplicațiilor aristice. În orice caz, se poate spune, pentru a încheia, că iconismul, adică tendința de construire a formelor simulatoare în măsură să producă stimulări vizuale relativ identice cu cele ale corpurilor reale, a parcurs, de la Brunelleschi pînă la noi, un drum lung care nu s-a sfîrșit încă, prin tehnici identificate toate sub denumirea de proiective.

Bibliografie

Deși a trecut aproape o jumătate de secol de cînd a fost scris, rămîne tot fundamental studiul mai sus citat al lui E. PANOFSKY, tradus în italiană cu titlul *Prospettiva come „forma simbolica"* Milano, Feltrinelli, 1961. M. DALAI EMILIANI a discutat intervențiile mai recente asupra acestei probleme (Gioseffi, Parronchi, Sanpaolesi etc.) întîi printr-un studiu în appendice la traducere, apoi în eseul *La questione della prospettiva (1960—1968)* în „l'Arte", 1968, n. 2.

Asupra scrierilor lui L. B. Alberti cu privire la perspectivă să se vadă actele celor două consfătuiri de studiu, paralele, dedicate lui în 1972 de Academia dei Lincei și de Academia Di San Luca din Roma, cu bibliografia respectivă.

Pentru întreaga literatură de specialitate şi pentru bibliografia indicată în text şi în josul paginii să se vadă F. FRANCHINI GUELFI, *L'organizzazione dell'immagine nella figura piana*, în *Le tecniche artistiche*, Milano, Mursia, 1973, pp. 455–494. Asupra hologramelor să se vadă: D. GABOR, *Holography, 1948–1971*, în „Science" n. 177, 172, pp. 299–313; LEITH – UPATNIEKS, *Reconstructed Wavefronts and Communication Theory*, în „Jurnal of Optical Society of America", 53, 1123, 1962; M. BERNARDO, *La Fotografia con l'ausilio delle onde frontale*, în „Note di tecnica Cinematografica" vol. XXVI, aprilie–iunie 1965.

Asupra anamorfozei se adaugă: S. NAITZA, în „Annali delle Facoltà di Lettere e Magistero dell' Universitá di Cagliari", 1972.

Pentru *perspectiva naturalis* să amintim C. MALTESE, *Per Leonardo prospectico*, în „Raccolta Vinciana", 1962; V. RONCHI, *Galileo e il suo cannocchiale*, Torino, 1964; ID. *L'ottica energetica* în „Civiltà delle macchine", XIV (1966) nr. 6, pp. 55–61; ID. *Scritti d'ottica*, (antologie de mai mulţi autori), Milano, Il Polifilo, 1978. Asupra cercetătorilor psihologice recente să se vadă: şi E. LLEWELLYN THOMAS, *I movimenti dell'occhio* în „Le scienze", nr. 11, 1969; F. ATTNEAVE, *Multistabilità nella percezione*, în „Le scienze" nr. 43, 1972; F. RATLIFF, *Contour and Contrast*, în „Scientific American" nr. 6, 1972; F. METELLI, *The Perception of Transpareney*, în „Scientific American", nr. 4, 1974.

Anexa III

SCHEME DE LECTURĂ

Inteţionăm să oferim, într-o listă restrînsă de fişe, o serie de exemple de aplicaţie atît pentru tot ce a fost spus, cît şi pentru aprofundările ce vor urma: a) referindu-ne la cunoştinţele esenţiale; b) dezvoltînd observaţii şi comentarii pe cît se poate mai concise; c) amintind într-o *notă filologică*, la sfîrşitul fiecărui exemplu, problemele cognitive încă deschise sau care trebuie deschise cu privire la subiectul specific.

O ambianţă: San Gimignano (Ilustraţia I)

Înălţimea: 324 m, în medie; locuitori cca 3600. Tîrg de origine etruscă, şi-a luat numele de la San Gimignano, episcop de Modena în secolul al IV-lea. S-a dezvoltat în forme autonome politice în epoca romanică şi gotică (secolele XII—XIV). Autonomia se sfîrşeşte prin completa supunere de către Florenţa, înfăptuită în 1354.

Vestit pentru turnurile înălţate unul lîngă altul într-o orgolioasă emulaţie pînă au ajuns la numărul de 72, dintre ele se mai păstrează 15, precum şi cîteva urme din alte turnuri dărîmate. Jumătate dintre turnurile rămase este concentrată în jurul pieţei principale (della Cisterna). În această piaţă, în cea a Domului şi în Delle Erbe precum şi pe calea San Matteo se află cel mai mare număr de case medievale vestite şi ele pen-

tru structura lor cu precădere verticală („case-turnuri"), construite în partea de jos din piatră dăltuită iar în partea de sus din cărămidă. În epoca comunală s-a interzis ca turnurile particularilor să depăşească în înălţime turnul de la Palazzo del Podestá (51 m). În 1255 s-a poruncit ca faţada caselor să nu fie mai mare de 12 braţe (circa 6 metri). Aceste limitări au conferit, în mod vădit, întregului burg fizionomia sa caracteristică. Un prim cerc de ziduri, de aproape un kilometru, care înconjura partea cea mai veche, a dispărut aproape. Al doilea cerc, mult mai larg, din secolul al XIII-lea, s-a păstrat încă bine. Cetăţuia, situată în partea cea mai înaltă a burgului, a fost construită de florentini întru garanţia stăpînirii lor în 1353, dar a fost dărîmată în 1555 din porunca lui Cosimo il Grande, şi ne-au rămas doar cîteva ruine pitoreşti.

Puţinele semne de care am amintit sînt în mod firesc neîndestulătoare pentru o „lectură" mai puţin schematică şi sumară decît cea pe care o putem propune aici. Mai mult chiar: operele de sculptură şi de pictură aflate în cele mai mari clădiri din San Gimignano fac evident parte integrantă din ambianţă: să amintim că aici şi-au lăsat operele proprii Lippo Memmi, Barna da Siena, Taddeo di Bartolo, Bartolo di Fredi, Jacopo Della Quercia, Ghirlandaio, Giuliano şi Benedetto da Maiano, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Sodoma, Pinturicchio. Atîtea semne par să indice o cultură artistică a evului mediu tîrziu şi protorenascentist cînd la influenţa sieneză s-a adăugat, fără s-o şteargă, influenţa florentină, pisană, luecheză şi umbră. Asemenea componente sînt vizibile chiar şi în stilul arhitectonic al clădirilor şi fac din micul oraş un amalgam foarte personal.

Cum a fost posibil ca, într-un centru atît de mic, să se fie adunat un patrimoniu artistic atît de bogat şi semnificativ? Cum a putut viaţa citadină, de la jumătatea secolului al XIV-lea încoace, să se imobilizeze în asemenea măsură încît să pună carapacea sa urbană la adăpost de distrugeri, de transformări şi de amplificări mai ra-

dicale? Firește, nu a fost scutit şi nu este scutit nici măcar San Gimignano de agresiunile speculaţiei edilitare, după cum nu a fost scutit nici de distrugerile războiului, cînd, în 1944, linia frontului a trecut şi pe aceste locuri; totuşi, fiind într-o poziţie avantajată din punct de vedere geografic, s-a demonstrat cu evidenţă că oraşul se poate sustrage chiar şi pentru toate secolele următoare de la mersul schimbător al istoriei, atît în bine cît şi în rău. În timp ce în ultimul război Poggibonsi a fost pe jumătate distrus, San Gimignano a rămas aproape neatins. În vecinătatea marii căi naturale de comunicare de la Val d'Elsa, exact cît îi era de necesar, în epoca medievală, pentru a fi controlat (avînd acces spre Certaldo la nord şi spre Poggibonsi la sud), destul de departe de această cale pentru a scăpa de loviturile cele mai violente şi mai neaşteptate, San Gimignano a crescut şi a fost important din punct de vedere politic şi economic pînă cînd secularul duel dintre Florenţa şi Siena a fost posibil şi a avut un sens. Prin mijloacele şi finalitatea epocii moderne şi o dată cu sfîrşitul Republicii Sienese, San Gimignano şi-a dovedit rapid nesemnificativa sa importanţă strategică şi comercială precum şi natura sa aproape exclusivă de centru agricol. De aci mumificarea lui San Gimignano ca oraş şi conservarea lui ca un ansamblu arhitectonic monumental extraordinar.

Fenomenul de adnotare şi de relativă mumificare a micilor oraşe medievale, de origine romanico-gotică, nu este un fenomen exclusiv nici toscan nici italian. Turnuri şi case-turnuri s-au construit cam pretutindeni unde s-au dezvoltat centre medievale importante: la Bologna, la Florenţa, la Siena, la Pisa, la Lucca, la Genova etc. Firește, la acestea se adaugă adesea fortăreţe şi ziduri de centură. Dar dacă găsim în mod obişnuit complexe arhitectonice mici, nu le găsim, în schimb, şi bine conservate. Le găsim lîngă acelaşi San Gimignano, de exemplu la Monteriggioni şi la Volterra. Dar le mai găsim şi în nordul regiunii Lazio (la Tarquinia şi la Viterbo). În afara

Italiei sînt bine cunoscute exemplele spectaculoase: Aigues Mortes, Caracassonne, Avila, ca să amintim numai cîteva. În nici unul dintre centrele străine, totuşi, rivalitatea înverşunată între cele mai mari familii, orgoliul arogant al orăşenilor, ciocnirile între facţiunile guelfe şi ghibelline nu au dat naştere atîtor şi atît de diferite opere arhitectonice şi atîtor imagini de artă înfloritoare şi nobile ca în oraşele italiene. Cea mai mare între cele mai mici, San Gimignano a avut soarta fericită a unei conservări de durată.

Notă filologică

Înţelegerea unei ambianţe produse de oameni în multe secole de întîmplări istorice şi nedistruse sau desfigurate de ei înşişi într-un moment următor trebuie să fie în mod obligatoriu rodul unui studiu amănunţit şi cu referinţe geografice, economice, tehnologice, sociologice, ideologice, demografice, juridice şi, pe scurt, geopolitice în sensul cel mai larg. În studiul de faţă era posibil şi util să ne limităm numai la referiri sumare, întrucît San Gimignano reprezintă un caz destul de simplu şi bine circumscris. Dimpotrivă, toate conglomeratele urbane pot fi considerate „bunuri culturale ambientale"; dar atunci este oportun să amintim că acolo unde „timpul nu s-a oprit", conflictul dintre interesele publice şi speculaţia particulară pe ariile de construcţie, oricum motivat, pecetluieşte din păcate prin sine orice „lectură" posibilă şi o face în mare parte nesigură, iluzorie sau deteriorată, adăugîndu-se altor atîtea dificultăţi enumerate mai înainte. Analiza unei ambianţe care oricum ar putea şi ar trebui să fie socotită operă de artă, parţial sau integral, se evaporă prin urmare pe nesimţite dar şi inevitabil în urbanistică şi în istoria urbanisticii sau, chiar, a planificării teritoriale şi ecologiei. Nu va fi prin urmare inutil să facem o trimitere la opera generală a lui L. MUMFORD, mai ales la cartea sa *La città nella storia*, Milano, Etas Kompass, 1967 (ed. engleză, New York, 1961), fiind

singurul autor care dă semne că ar ţine seama de toate legăturile arătate mai sus, în multiplele lor faţete.

Despre San Gimignano mai ales, alături de cunoştinţele esenţiale, există o bibliografie orientativă în volumul *Toscana* din Ghidurile Italiei, scoase de Touring Clubul italian, Milano, 1959. Rămîne totuşi fundamentală L. PECORI, *Storia della terra di San Gimignano*, Florenţa, tip. Galileiana, 1853. Însemnări importante găsim în P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1927 (republicat în 1965) pp. 649 şi urm.

Un monument arhitectonic: „Santa Maria Assunta in Garignano", Genova, (Ilustraţia II).

Basilica a fost construită pe baza proiectelor şi instrucţiunilor peruginului Galeazzo Alessi (1512—1572) şi cu un legat testamentar a lui Bendinello Sauli, între 1552 şi 1603, an în care a fost încheiată cupola. Execuţia, reiese limpede din critică, în întregime, este destul de fidelă (cfr. notei filologice) voinţei arhitectului. Lărgimea în exterior este de 63 m, lungime maximă (cuprinzînd şi corpul absidei) este de 72 m.

Ochiul vizitatorului poate să privească bazilica cel puţin în patru moduri: 1. Privind oraşul de pe înălţimi şi mai ales de pe Circonvallazione a Monte şi de pe terasele din Principe şi Castelleto; 2. urcînd pe via Fieschi pînă întîlneşte edificiul, pieziş, şi de jos în sus faţă de vederile planului faţadei şi ale laturii de nord; 3. venind din piaţa Sarzano şi păşind pe puntea care trece peste valea Madre di Dio şi care-ţi îngăduie să priveşti biserica frontal; 4. apropiindu-te dinspre mare. Acest ultim caz este mai puţin obişnuit azi. Privirea celui care soseşte cu vaporul este atrasă de multe alte lucruri frumoase şi urîte, chiar dacă nu are timp să zăbovească asupra „priveliştii", zorit cum e de pregătirile debarcării. Totuşi, pe vremuri, cînd colina Carignano era încă plină de parcuri, de vii şi de grădini, întregul, nu mare în sine, dar relativ impunător, al bisericii, ieşea

probabil în evidenţă mult mai bine, fie că veneai dinspre mare, fie că o priveai dinspre coline, fie că veneai dinspre via Fieschi sau piaţa Sarzano. În orice caz, şi astăzi, particularităţile edificiului se pot descoperi aproape toate numai cînd îl vezi a doua oară, după o progresie reversibilă, în funcţie de felul cum o priveşti, de jos şi de aproape sau de departe: planuri (unul principal, altul lateral) campanile — cupola şi tamburul; sau: cupola şi tamburul — campanila — planuri. Cu alte cuvinte, are proporţii ale căror structuri fundamentale se prezintă clare şi distincte în orice moment, iar întregul nu apare niciodată prea dilatat nici pe orizontală nici pe verticală. De fapt, maxima înălţime (inclusiv stîlpul lanternei) şi maxima lungime (lărgimea este cu puţin inferioară, neexistînd aici absidе la capetele transeptului) sînt *tendenţial egale*. Adică biserica *ar putea fi înscrisă ideal într-un cub*. Că aceasta ar urma o idee precisă a arhitectului este confirmată de campanile, care se ridică relativ zvelte pe firul muchiilor corpului principal, *ba chiar pe un soclu care iese uşor în afară* (aproape 15 cm) pe planurile frizei (o simplă fişie întreruptă de mici ochiuri de fereastră), care încinge întreaga bazilică deasupra marilor tocuri de uşi corintiene canelate. Uşoara ieşitură a bazei campanilei, care poate fi socotită o incorectitudine din punct de vedere static, se poate explica prin intenţia de a provoca la distanţă un efect optic de *entasis*, în măsură, tocmai de aceea, să dea campanilei un elan prospectic crescut spre înalt. Campanilele par astfel să tindă spre un ecran ideal rectangular (aproape pătrat) care coincide cu întregul plan: la o anume distanţă, cupola şi tamburul, fiind retrase, apar chiar de înălţimea campanilei, confirmînd această construcţie prospectivă ideală. Şi de aici, mai mult: este probabil că, într-un prim moment, cel puţin arhitectul *ar fi prevăzut patru campanile* şi nu numai două. De fapt, pe cele două muchii posterioare *faldurile acoperişului sînt întrerupte de doi embrioni de soclu*, astăzi fără nici o funcţie plauzibilă. Aceştia sînt vizibili numai dacă privitorul

îşi completează vederea bisericii urcînd pe micile terase cu balustrade care surmontează acoperişurile şi înconjoară cupola şi lanternoul. Preţurile excesive, şi probabil şi cine ştie ce scrupule determinate de îndrăzneala schemei, au interzis — se poate presupune — execuţia celorlalte două campanile. Astfel, este imposibil să ştim azi cu siguranţă pînă la ce punct arhitectul a proiectat un sistem excepţional de sugestie stereometrică. În orice caz, Galeazzo Alessi a avut grijă, cu extremă fineţe, de efectele optice şi de perspectivă. Pentru a evita ca ferestrele „termale", adică în semicerc, de jos, să apară strivite, el a desenat arcurile respective cu stîlpi foarte înalţi. Această abilitate transpare în special în arcurile din interior, unde cercul arcurilor pare să se umfle în timp ce le observi parcurgînd naosul. Pentru a acorda arcurile astfel înălţate cu timpanul prospectelor, Alessi a desenat triunghiul cu unghiul de cuspidă ceva mai ascuţit de cît ar înţelege moda clasicismului antic şi al Renaşterii timpurii. Sculpturile şi finisările decorative care surmontează portalul principal apar numaidecît, stilistic, ca un ansamblu settecentesc.

Interiorul în cruce grecească şi cu patru încăperi unghiulare surmontate de cupole este de o armonie extraordinară. Dacă vrem să interpretăm documentele în sensul că Alessi vroia ca totul să rămînă alb, trebuie să recunoaştem că nimic nu putea să pună mai bine în relief proporţiile structurilor. El prevăzuse cîte un relief pe faţetele pilonilor, dar aceste reliefuri nu au fost executate. Proporţiile sînt realizate însă în aşa fel încît să releve încă o dată faptul că Alessi căuta efecte de o ambiguitate perceptivă subtilă: întocmai ca şi în exterior, muchiile îmbrăcate de tocuri se multiplică sugerînd un joc continuu şi telescopic de planuri avansate şi retrase şi rostogolindu-se în capiteluri corintice, în forme de o mare eleganţă plastică. În bolta absidei, casetele nu sînt dispuse după obişnuita repartiţie în reliefuri verticale şi inele orizontale, ci după o vertiginoasă fugă de

romburi, toate convergente într-o scoică şi reluate

într-un subarc ce definește bolta absidei pe planul anterior. În sfîrșit, toate casetele bolților rotunjite și al subarcurilor din restul edificiului se configurează în lacunare cînd pătrate, cînd rectangulare, cînd mai mari, cînd mai mici, cînd — dacă sînt rectangulare — dispuse pe orizontală, cînd dispuse pe verticală. Le însuflețește ca atare o pulsație continuă de contracții și dilatații, de profunzimi prospectice și de variații pur ritmice, o pulsație care se oferă percepției ca ambiguă, foarte studiată și fascinantă.

Micile terase înconjurate cu balustrade, lungi și subțiri, care aleargă pe culmile versanților compunînd o cruce grecească în jurul inelului tamburului, sînt o caracteristică a basilicii. Documentele au scos în evidență faptul că aceste terase au fost gîndite și dorite de Alessi în 1561, în timp ce lucrările erau în curs, cu intenția declarată de a oferi astfel privitorului încă un mijloc pentru a se bucura de un peisaj, pe atunci cu siguranță de o frumusețe excepțională și incomparabil mai întins decît cel de azi. Concepția lor este, probabil, extinderea unei uzanțe genoveze, la vremea aceea foarte cunoscută, de a folosi cușma acoperișurilor cu „miradoruri" (terase și balconașe înzestrate cu estrade și balustrade). Sigur, „licența" a fost posibilă datorită faptului că basilica era o biserică nobiliară, ridicată cu fondurile particulare ale familiei Sauli. În orice caz ideea aruncă o lumină semnificativă asupra valorii ideale a întregului edificiu: un templu aproape panteist, făcut să exalte mai degrabă percepția vizuală, lumina și proporțiile geometrice decît dogmele bisericii. Este adevărat că cele două campanile pe aripile extreme ale fațadei reluau motivul obișnuit dincolo de Alpi, al turnurilor de clopotniță (campanile) romanice tîrzii și gotice. Acest obicei era o anomalie din punctul de vedere al concepției trecentești și quattrocentești italiene, care prevedea, de obicei, o singură campanilă adosată unei laturi sau independentă. Totuși, chiar admițînd că Alessi a avut intenția să aducă un „omagiu" ideal obiceiului de dincolo

de munți, am văzut că aceasta s-a rezolvat mai degrabă într-o căutare de sugestie stereometrică. Pe de altă parte, în plan, basilica din Carignano reia o schemă îndrăgită de arhitectura creștino-orientală: biserica cu cinci cupole și în cruce grecească își găsește de fapt precedentul cel mai ilustru în Koimessis din Nicea (sec. al VIII-lea?). Această schemă a fost reluată și elaborată în felul său de Bramante, în proiectul din 1506, pentru San Pietro, apoi de Antonio da Sangallo în 1538—1539, și ceva mai tîrziu de Michelangelo, după 1546. Schema centralizată, în cruce grecească, era socotită însă „păgînă" ceea ce a împiedicat realizarea sau însăși integritatea multor biserici cu plan central începînd de la San Pietro așa după cum le-a proiectat Bramante, Sangallo și Michelangelo. După cum a observat C. Thoenes, basilica din Carignano a scăpat de această soartă și reprezintă în acest sens o rară excepție. Alessi a găsit acest exemplu mai ales în proiectul lui Sangallo, dar realizarea sa a urmărit în mod radical, cum am văzut, efecte perceptive și euritmice bine precizate. Basilica genoveză nu este compactă și masivă ca Madonna din San Biagio la Montepulciano, construită de A. da Sangallo cel Bătrîn, nu este plastică ca basilica michelangiolescă San Pietro. Limpede și ritmată, ea este totodată structură și scenografie, raționalitate abstractă și paradigmă simbolică. Nu din întîmplare, schema ei, extrem de simplificată, devine un stereotip al arhitecturii epocii baroce de la San Lorenzo din Escurial la proiectul lui C. Maderno pentru fațada bisericii San Pietro din Roma, de la Santa Agnese, în Piazza Navona din Roma, la Karlskirche, construită de Fischer von Erlach la Viena, de la Saint Paul din Londra la biserica de marmură din Amalienborg, la Copenhaga.

Notă filologică

Compediul cel mai adus la zi al datelor documentare, al cunoștințelor și al observațiilor critice disponibile referitoare la basilică este conți-

nut în *Atti del Convegno internazionale di Studi su G. Alessi e l'architettura del suo tempo*, aprilie 1974, Geneva, SAGEP, 1975. Aici să se vadă în special contribuţiile lui C. THOENES şi ale lui R. DE NEGRI. Asupra problemelor de statică este importantă contribuţia lui R. BALDACCI şi a lui R. DE MAESTRI. Asupra informaţiilor de arhivă, contribuţia lui L. SAGINATI prezintă un interes capital.

Încadrarea istorică mai recentă şi mai exactă este în L. H. HEYDENREICH şi W. LOTZ în *Architecture in Italy 1400—1600*, Londra, Penguin Books, 1974.

În „schema de lectură" pe care am enunţat-o mai sus nu au fost luate în discuţie nenumărate probleme legate de istoria basilicii şi de aspectele ei particulare: eventuala diversitate dintre dimensiunile dorite şi cele realizate; costul materialelor, metodele constructive; plăţile efectuate arhitectului; personalitatea colaboratorilor; raporturile cu beneficiarul; explicarea diferenţelor între desene, neîndoielnic legate de construcţia bisericii şi efectiva ei realizare; explicarea diferenţelor existente între realitate şi desenele publicate de P. P. RUBENS în *Palazzi moderni di Genova* (Anvers, 1652); examenul aportului releveurilor arhitectonice cele mai antice şi a celor executate cu prilejul susnumitului congres. Adîncind aceste probleme, pe care nici recentul congres nu le-a examinat integral, ar însemna să închinăm basilicii genoveze un întreg volum, sarcină care rezolva desigur toate problemele, dar care nu îşi găseşte locul aici.

O sculptură:
„Apollo şi Daphnis", Roma,
Galeria Borghese (Ilustraţia III).

Grupul statuar (înălţimea 2,43 m, excluzîndu-se soclul înalt de 1,15 m) a fost executat de Gianlorenzo Bernini (1598—1680) pentru cardinalul Scipione Borghese între vara anului 1622 şi vara anului 1625. Abia terminată, opera a fost transferată în palatul Villa Borghese dincolo de Porta Pinciana şi destinată sălii unde se găseşte astăzi, dar aşezată lîngă un perete. Grupul a fost mutat în centrul sălii la sfîrşitul lui Settecento, apoi, în Ottocento a fost transferat în loggia etajului superior, în sfîrşit readus în sala originară la sfîrşitul acelui secol. Soclul, opera unui oarecare Agostino Radi în ceea ce priveşte execuţia (1625) şi a lui Bernini însuşi în ceea ce priveşte cartuşul cu emblema heraldică reprezentînd o piele de dragon, a fost reamenajat în secolul al XVIII-lea în sensul că acest cartuş a fost tranferat de pe latura frontală pe latura dreaptă, iar pe latura stîngă a fost aplicat un al doilea cartuş cu emblema heraldică a penajului de acvilă, opera lui Lorenzo Cardelli (1785). Pe acest cartuş au fost incizate următoarele versuri scoase din Metamorfozele lui Ovidiu: *„Mollia cinguntur tenui praecordia libro / in frondem crines, in ramos brachia crescunt / pes modo tam velox pigris radicibus haeret"* („O subţire scoarţă înfăşoară trupul tînăr; părul se preschimbă în frunze, braţele în ramuri. Picioarele atît de înaripate sînt înlănţuite de rădăcini viguroase), privitoare tocmai la legenda lui Apollo şi Daphnis. Cartuşul sculptat de Bernini era expus frontal, ca să dea cît mai multă evidenţă unui distih mustrător pe care cardinalul Maffeo Barberini îl compusese — se pare între 1622 şi 1623 — pentru a preîntîmpina scrupulele pudice ale unui coleg al său privind nuditatea lui Daphnis. El zice: *„Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae fronde manus implet baccas seu carpit amaras"* („Cine caută plăcerile iubirii unei frumuseţi vremelnice se trezeşte cu mîinile pline de frunze şi de fructe amare").

Cine vizitează Galeria Borghese găseşte grupul statuar în centrul unei săli mai degrabă mici, prin urmare fiind constrîns să vadă întregul grup cam prea de aproape şi cam de jos în sus. Sala este cea originală, dar — cum am văzut — grupul trebuia să fie adosat unui perete, astfel oferind mai mult spaţiu vizitatorului. Acesta este unul

din motivele pentru care fotografiile „spun" adesea ceva mai mult despre grup, decît ar spune o vizită grăbită. În orice caz, vizitatorul atent își dă seama, după un înconjur al statuii, că punctul de vedere cel mai favorabil se află în dreapta celor două figuri, pe diagonala care unește unghiul anterior drept cu cel posterior stîng. De fapt, de aici apar limpede amîndouă chipurile protagoniștilor, de aici apare evident contrastul dintre brațul drept al lui Apollo zvîrlit în urmă ca să-și ia avînt și brațul drept al lui Daphnis îndreptat înainte în efortul disperat de a evita îmbrățișarea zeului: de aici reiese convergența celor două gambe, strînsa apropiere a piciorului drept al lui Apollo de piciorul drept al lui Daphnis, ridicat la timp pentru a scăpa de atingere; de aici, încă o dată, se vede bine scoarța care a și început s-o înfășure pe Daphnis, și prelungirea degetelor mîinilor și pletelor în spațiu sub formă de frunziș, deschizîndu-se în evantai.

Firește, și celelalte laturi ale grupului sînt bogate în motive. De exemplu, mîna lui Apollo tocmai se așază pe pîntecul lui Daphnis pentru a-i simți palpitația delicată dar, este interesant să observăm, gestul nu e violent sau libidinos, ci mîngîietor, ca mișcarea convențională a unui joc: atins-prins! Cu totul altfel, carnală și voluntară, este strîngerea mîinilor lui Pluto cînd o ridică pe Prosperpina, pe care același Bernini a sculptat-o cu cîțiva ani înainte (1621—1622). Și restul trupului lui Daphnis, cele două cosițe, pînza care îl învăluie pe Apollo, îmbogățesc viziunea întregului grup și o completează. Totuși, punctul de vedere fundamental rămîne cel indicat mai sus.

Dramatismul și contrastul emoțional exprimate de grup sînt evidente: izbutind încercarea de a o atinge pe Daphnis, nu face decît să sporească amărăciunea deziluziei și surprizei lui Apollo, în timp ce groaza lui Daphnis față de atingerea lui Apollo se amestecă și este copleșită de spaima de a deveni *altceva*, de a-și pierde orice identitate. Este, prin urmare, o groază ambiguă, o neliniște în care sălășluiește și căința zadarnică pentru „un exces" ireversibil de fugă și apărare. „Jocului" amoros, sprințar și detașat (sublim) al zeului solar, Daphnis îi răspunde cu un joc magic, „greoi" și fără salvare. Chiar și unui zeu îi scapă controlul și prevederea forțelor obscure ale naturii.

Totuși, în ciuda celor observate mai sus este dificil ca scena să i se pară observatorului cu adevărat dramatică. Cele două figuri par oprite în gol într-o poziție de „statuetă frumoasă" a unui pas de dans calculat. De altfel, nu e o întîmplare că Apollo copiază în parte statuia antică grecească a lui Apollo din Belvedere, iar Daphnis o Menadă din Herculaneum aflată la Muzeul National din Neapole: de aici derivă aspectul „doct" al celor două figuri. În sfîrșit, impresia care copleșește numaidecît observatorul este cea a unei virtuozități impresionante, incredibile a sculptorului. Marmura curată, oricît de patinată și de șlefuită de artist pentru a reda corespunzător carnația, accentuează migala daltei în plete, în frunziș, în coaja copacului. Oricine știe cît de cît ce înseamnă să creezi cu dalta într-un bloc de piatră o formă în relief, nu poate să nu fie uimit examinînd îndemînarea desăvîrșită cu care artistul a scos frunză cu frunză, izolînd treptat formele în spațiu și apoi, succesiv, brațele și trupurile protagoniștilor. Dacă un film documentar ar putea să ne arate stadiile prin care a trecut stînca de marmoră sub mîinile lui Bernini, am ști în scurtă vreme despre arta sculptorului mult mai multe decît ne-ar învăța cărțile și examenul repetat al operelor sale. În orice caz, marea virtuozitate a lui Bernini nu era în afara unei „ordini" determinate de „idee". Cît privește redarea picturală a existenței unui punct de vedere privilegiat, grupul statuar este de fapt modelat după un sistem de mișcări în spirală pe deplin dezvoltate în spațiu: trupul lui Daphnis urmează o spirală care se întoarce spre sine, începînd de la rădăcinile copacului; iar pe Apollo vălul îl înfășoară într-o spirală orientată ostentativ în toate direcțiile în spațiu: în același văl, cutele urmează miș-

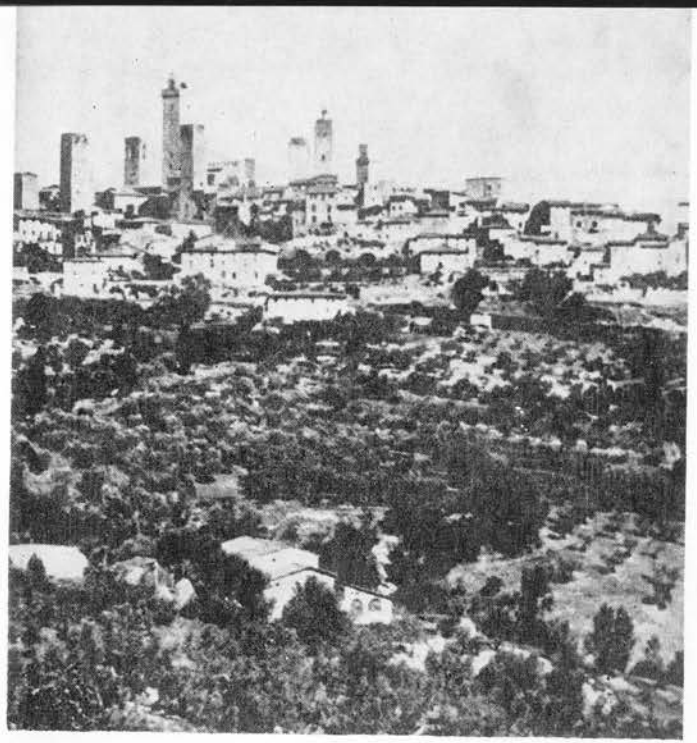
cări spiraliforme. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem despre pletele celor doi protagonişti. Ca în toate celelalte sculpturi ale lui Bernini, motivul constant este torsiunea în spirală în spaţiu. Spre deosebire de „contrapunerea" michelangiolescă, în care rotaţiei unei părţi a corpului i se opune o rotaţie inversă care o echilibrează, mişcarea în formă de spirală a lui Bernini o găsim în orice lucru fără început şi sfîrşit, în macrocosmos şi în microcosmos, în trupuri în întregul lor şi în ceea ce le alcătuieşte în cele mai mici amănunte. De aceea, şi senzaţia inevitabilă că te găseşti parcă în faţa unui enunţ teoretic, a unei filosofii a mişcării care nu din întîmplare este contemporană noilor idei cu privire la mişcarea corpurilor cereşti.

Aşadar nu drama, nici impulsul emoţional nu se impun observatorului într-o operă ca Apollo şi Daphnis: în nucleul care însufleţeşte opera se află virtuozitatea tehnică şi conceptualitatea, o idee nouă şi abstractă a mişcării corpurilor în spaţiu şi o intenţie alegorizantă care ţinteşte să facă evidente, cu ajutorul mitului, contradicţiile realului: puterea şi neputinţa; jocul şi eroarea; salvarea şi damnaţiunea; carnea şi spiritul; plăcerea şi durerea; realitatea şi visul.

Se explică astfel cît de uşor i-a fost lui Maffeo Barberini să-l liniştească pe colegul cardinal De Sourdis cu acel distih pesimist despre vremelnicia frumuseţii şi a fericirii pămînteşti. Implicaţiile şi „meritele" operei erau atît de multe şi bogate, încît au ajuns aproape o emblemă a mentalităţii şi a problemelor culturii baroce.

Notă filologică

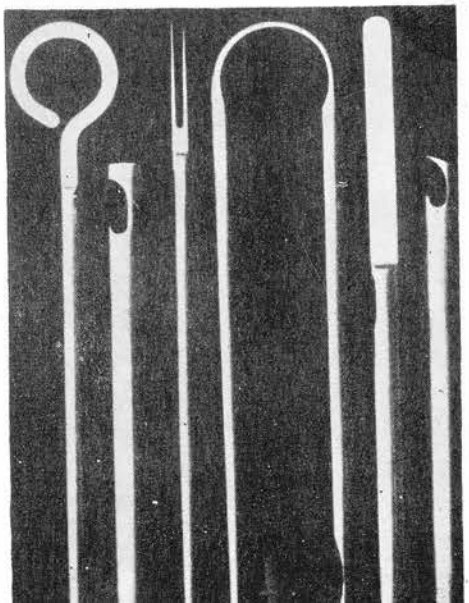
Ştirile cele mai complete şi aduse la zi de cercetările de arhivă asupra grupului berninian sînt în J. FALDI, *Catalogo della Galleria Borghese. Le sculture del secolo XVI al XIX*, Roma, Liberia della Stato, 1954, pp. 34—37, cu o bibliografie completă pînă la data apariţiei sale. Să



1) San Gimignano.

2) Santa Maria Assunta in Carignano de la Genova.

3) Gian Lorenzo Bernini, *Apollo și Dafne*, Roma, Galeria Borghese.



4) Giovanni Guariento, *Zece îngeri în cercuri irizate*, Padova, Muzeul municipal.

5) Serviciu de bar (*Set pentru cocktails*)

6) Sam Haskins, *Big Apple.*

se consulte, pentru o încadrare istorică generală, R. WITTKOWER, *Arte e Architettura în Italia (1600—1750)*, Torino, Einaudi, 1972 (ed. engleză, Londra, 1958).

O pictură: „Zece îngeri în cercuri irizate", Padova, Muzeul Civic (Ilustrația IV)

Pictură pe lemn (119×107 cm), aparţinînd unui ciclu executat de pictorul padovan Giovanni Guariento în jurul lui 1357, pentru capela particulară a Palatului familiei Da Carrara, Signori de Padova. Ciclul cuprindea fresce şi picturi pe lemn, probabil montate în lacunarele tavanului: a fost pusă cu mîna şi desfăcută la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, iar cînd palatul a devenit sediul Academiei Patavine de Ştiinţe, Litere şi Arte, numeroase picturi au fost cedate Muzeului Civic (1902). Două fragmente din frescele care au supravieţuit au fost desprinse şi cedate Muzeului Civic, celelalte au fost acoperite, socotite ca irecuperabile; şi abia în 1965 s-a încercat o recuperare a lor. Între ierarhiile îngereşti reprezentate în alte picturi pe lemn (Dominazioni, Principati, Virtù, Potestà), pictura examinată aici pare să reprezinte Troni, neputînd să interpretăm cele cinci cercuri irizate altfel decît ca tot atîtea „cercuri".

Impresia, pur sugestivă, pe care observatorul o primeşte examinînd de la mică distanţă pictura pusă vertical pe un perete din faţa lui, este absolut diferită de aceea pe care o avea probabil vizitatorul capelei cînd pictura (practic un patrat) se întreţesea probabil vizual prin mii de fire cu alte reprezentări care constituiau împreună cu ea un context unic. Totuşi, privirii vizitatorului aflat la o distanţă potrivită, discul ideal care închide viziunea angelică îi apare ca o imagine ciudat lenticulară, ba chiar anamorfică. „Ochianul" constituit de cele cinci ceruri irizate are o profunzime desigur foarte evidentă; în acelaşi timp, picioarele, genunchii, mîinile şi capetele îngerilor

sugerează o perspectivă în adîncime. Dar punctele de fugă nu sînt unul singur, ci trei, iar mărimea îngerilor rămîne practic aceeaşi; în afară de asta, ultimul „cerc" sau „cer" nu este un cerc ci o elipsă, care se suprapune pe axa verticală mai lungă, iar celelalte „cercuri" (excluzîndu-l pe cel din primul plan) sînt şi ele elipse dispuse în acelaşi mod, dar cu o formă care se apropie tot mai mult de cerc pe măsură ce planul lor se apropie de cel dintîi. Cu această observaţie, pictorul a obţinut două rezultate: primul este acela de a reda o maximă profunzime pentru că în mod automat sîntem siliţi să vedem imaginea în perspectivă, în mare, după patru puncte de fugă: două la foarte mare distanţă, încrucişate unul la dreapta şi unul la stînga şi două spre partea de sus şi spre partea de jos, corespunzătoare celor două focare ale elipsei.

Al doilea rezultat obţinut de pictor a fost cel de a separa figurile îngerilor, evitînd să le ascundă una în spatele celeilalte şi în acelaşi timp menţinîndu-le pe toate la aceeaşi mărime şi evidenţă şi, prin urmare, cu aceeaşi importanţă. Nici una dintre aceste puteri cereşti n-ar fi putut să-l cheme în judecată pe artist în faţa Domnului, plîngîndu-se că ar fi fost trecută cu vederea. În concluzie, pictorul, departe de a face greşeli sau de a manifesta slăbiciuni tehnice, a realizat în acelaşi timp două procedee opuse: unul pentru a da sensul de profunzime şi de spaţiu, şi prin urmare de a crea distanţă, iar celălalt pentru a reda totul pe acelaşi plan şi prin urmare de a apropia. Ne găsim aşadar în faţa unui caz foarte rar şi de-a dreptul excepţional de „perspectivă inversă" aplicată unei fugi de cercuri după un principiu statornicit — după cum se ştie — în arta paleocreştină şi în special în cea bizantină-ravennată încă din secolul al V-lea. În mozaicul dela Sant' Apollinaire in Classe de la Ravenna copacii şi oile, în loc să se micşoreze, cresc în mărime pe măsură ce se aşază pe planuri mai

depărtate. Aici, în schimb, se întîmplă ceva intermediar: în loc să se micşoreze ca mărime, îngerii rămîn egali. Dacă ar avea un sens să interpretăm fenomenul după o dinamică perceptivă „de masă", ar trebui să deducem că, în timp ce pentru a determina ochiul epocii ravennate să vadă „egale" obiectele din planul al doilea ar fi fost necesar în mod radical să le schimbăm proporţiile; pentru a determina ochiul epocii post-giotteşti la aceeaşi proporţie ar fi fost necesar un mecanism mai subtil contradictoriu. Schema celor trei puncte de fugă, unul peste altul, ar trebui apoi să ne facă să ne gîndim numaidecît la perspectiva „în spinare de peşte" folosită în antichitatea clasică, şi, în parte, transmisă prin copiile miniate ale codicelor bizantine. Jocul elipselor ar putea să ne facă să ne gîndim în schimb la o aplicaţie personală a perspectivei oblice încercată de Giotto şi de discipolii acestuia. Este neîndoielnic că pentru Guariento trebuiau să fie conciliate pe de o parte cerinţele de profunzime introduse cu cîteva decenii mai înainte de Giotto, iar pe de alta canoanele tradiţiei bizantine; pe de o parte materialitatea corpurilor, pe de alta imaterialitatea totală a substanţelor trupurilor îngereşti. Că intenţia lui Guariento ar fi fost chiar aceasta se demonstrează, între altele, prin iconografia îngerilor: ei au veşminte şi pieptănături reluate, cu fidelitate, după modelele bizantine vechi de secole, de la Ravenna, de la Veneţia, de la Sant' Angelo în Formi, de la Palermo şi Cefalù, ca să nu mai vorbim de codicele miniate bizantine care la Padova şi Veneţia circulau frecvent. De la figurile bizantine provin mişcările înseşi, poziţiile corpurilor şi ale capetelor. Nevoia de a reface după modelul folosit ca o referire constantă, al Constantinopolului, ca după un far de clasicitate şi de romanitate în opoziţie cu lumea barbară şi „gotică", era simţită în întreaga Italie, dar mai ales la Padova şi la Veneţia. Ba chiar, la Veneţia, pictorii din Trecento (Paolo, Lorenzo Veneziano şi alţii) au continuat timp de un secol să

accentueze scheme iconografice, bizantine, carnaţii măslinii, hieratisme stereotipe, în luminări în aur, chiar cu momente de foarte înaltă calitate, pînă cînd a apărut, în plin Quattrocento, superioritatea modelelor germanice („goticul internaţional") pe de o parte şi renascentiste toscane (mai ales prin Padova) pe de alta. La Padova, chiar de la jumătatea secolului al XIV-lea, s-a încercat, în schimb, o mediaţie, preluîndu-se din „gotticismul" exemplificat de Giotto şi de Giovani Pisano în Capela degli Scrovegni sugestii volumetrice şi dramatism narativ, iar din bizantinism o albă înţelepciune în a manipula imaginile cu scopul de a le dematerializa radical. Guariento, în viziunea sa celestă, exprimă chiar această poziţie, foarte asemănătoare în esenţă celei care va fi dezvoltată de Giusto de 'Menabuoi, alt pictor padovan de seamă din pragul aceluiaşi secol. Totuşi, din ceea ce ştim, Guariento, în comparaţie cu Giusto, a fost foarte credincios lui Giotto: naraţiei dramatice i-a preferat enunţul dialectic, volumului şi clarobscurului culoarea. Dar şi în pictura cu cele cinci „ceruri", deosebirea de Giotto este evidentă: mîinile îngerilor săi sînt mai elegante, mai elocvente; feţele sînt mai şlefuite, capetele se lipesc cu mai multă delicateţe şi senzualitate de busturi; pe scurt, sînt mai clasice în sensul că sînt mai aproape de canoanele frumuseţii antice. Totuşi, ochii sînt mai mari şi mai stereotipi, corneele mai albe, pupilele mai evidente. Ei îşi afirmă astfel mai pregnant natura lor de emanaţie divină a luminii, după cum cerea tradiţia neoplatonică a Bizanţului. Pe scurt, Guariento a preferat să răspundă spaţialităţii giotteşti printr-o recuperare a esenţei picturale a Bizanţului şi a naturalismului gotic cu o preluare frapantă a aspectelor sale cele mai înflorite şi mai ornamentale, după cum arată între altele urmele rămase din fresca, acum foarte ruinată, pictată de el între 1365 şi 1368 pentru Sala Marelui Consiliu din Palatul Ducal din Veneţia.

Notă filologică

Însemnări şi evaluări desprinse în parte din catalogul (sub îngrijirea lui L. GROSSATO) expoziţiei *Da Giotto al Mantegna*, Padova, Palazzo della Ragione, 9 iunie—4 noiembrie 1974, Milano, Electa, 1974. Aici există şi un eseu asupra lui Guariento de FRANCESCA D'ARCAIS (pp. 46—50). La sfîrşitul catalogului se găsesc toate referirile bibliografice necesare. De aici, de la exegeza picturii celor cinci „ceruri", personalitatea artistică a lui Guariento mai cere încă, probabil, cîteva precizări şi cercetări ulterioare. De exemplu, consider încă îndoielnică — de acord cu Grossato — semnătura fragmentului *Iosif îi explică Faraonului visele* de la Academia Patavină (comparaţia cu fragmentul *Adam şi Eva în faţa Creatorului*, şi acesta tot aici, mult mai fin şi mai coerent, se întoarce întru totul spre avantajul celui din urmă. Totuşi, trebuie să ţinem seama că primul fragment a suferit stricăciuni şi restaurări mult mai întinse şi mai radicale). Între problemele de fond care trebuie studiate, observ că lipseşte o cercetare asupra cunoştinţelor efective despre aplicarea perspectivei la Guariento: sigur, el nu cunoştea perspectiva lineară geometrică centrică a lui Brunelleschi, care nu exista încă, dar cunoştea pe de o parte încercările giotteşti şi, pe de alta, probabil preceptele bizantine referitoare la ea, care existau desigur, dar despre care nu se cunosc cercetări importante. În sfîrşit, lipseşte o analiză precisă a culorilor folosite de Guariento: ele sînt cînd naturale, cînd simbolice, totdeauna foarte rafinate şi semnificative în dialogul lor cu giottismul.

Studiul moştenirii bizantine în Veneto a culminat de curînd într-o importantă expoziţie îngrijită de G. MARIACHER, *Veneţia şi Bizanţul*, iunie—septembrie 1974, la catalogul căreia trimitem (cfr. în special eseul introductiv a lui S. BETTINI).

Un obiect de folosință:
„Set pentru cocktails" (Producție Cini & Nils, 1969 – Ilustrația V)

„Setul" a fost desenat în Studioul OPI și cuprinde de la stînga la dreapta: un shaker, un deschizător de sticle, o furculiță, un cleşte pentru cuburi de gheață, un cuțitoș pentru lămîie, un deschizător de cutii de conserve. Înălțimea de 16 și 21 cm. Oțel inoxidabil.

Evident, intenția stilistică a fost aceea de a pleca totdeauna și de obicei de la micile bare cilindrice de diferite lungimi: îndoind o extremitate pînă la a desena aproape un cerc și apoi aplatizînd cercul în cazul shakerului, cioplind o extremitate după cum se cerea în cazul celor două deschizătoare; aplatizînd o anumită parte pentru a realiza o lamă în cazul cuțitașului; aplecînd după o curbă amplă semicirculară o bară de lungime dublă pentru a scoate cleștele pentru gheață; subțiind o extremitate și tăindu-i două capete foarte ascuțite pentru a scoate furculița. Sînt importante cîteva observații mai aprofundate. Forma cilindrică originară este modificată uneori în măsură aproape imperceptibilă: mînerul cuțitașului are o foarte ușoară crestătură corespunzătoare locului unde apasă degetul mare; în semicercul trasat de bară, pentru a funcționa în chip de cleşte, cilindrul se subțiază cît trebuie, dar în așa fel încît să deseneze luminos pe fond întunecat un cerc mult mai amplu decît un semicerc; în același timp, pe o extremitate a cleștelui este săpată o crestătură în formă de amplu arc de cerc, abia perceptibil, dar suficient pentru a îngădui cleștelui să apuce bucata de gheață. În cîteva puncte, apoi, forma cilindrică de început a suferit subțieri abia perceptibile. În orice caz, procesul de modificare al barelor originare nu este identificabil la o cunoaștere superficială a metalurgiei artizanale: „strivirea" cercului la shaker (ca al furculiței sau al cuțitașului) nu este în realitate o strivire și nu-și manifestă de altfel extinderea; ea nu a fost probabil provocată nici de o aplatizare la rece sau

la cald, nici de o ștanțare, nici de o sudură convențională, nici de o simplă șlefuire cu piatra. Tehnic, au fost verosimil combinate operații de topire, lipire, șlefuire și lustruire cu instrumente extrem de precise, reglate micrometric pentru o execuție standard, adică în măsură să dea produse totdeauna identice. Totuși, pentru cine nu ar avea cel puțin o anume practică de metalurgie, procesul de modificare al barelor cilindrice de început nu apare „lizibil" decît ca transpunerea în fapt al unui program formal absolut mental și abstract: este ca și cum o forță ideală de o energie incalculabilă ar fi „tăiat repede" o parte a barelor cu un gest sigur și precis, obținînd efecte care se obțin atunci cînd se modelează cu mijloacele sculpturii tradiționale (în cazul unei lame subțiri și care taie) un material foarte ductil și moale ca plastilina. Această ultimă observație este lămuritoare dar trebuie s-o dezvoltăm. Firește, cine cunoaște condițiile reale în care se operează în plastilină *înțelege bine și numaidecît* că procedeul urmat (pe bare de cîțiva milimetri diametru) nu poate să fi fost cel al plastilinei, *nici nu poate să fi trecut prin* tehnicile plastilinei. Dacă din întîmplare ar fi fost preparat cu materiale potrivite unui model pe scară mare, în final e redus printr-un pantrograf la trei dimensiuni. În orice caz, efectul care se urmărea asupra observatorului este chiar cel de *a părea și a nu fi*, de a atrage atenția mental asupra unui procedeu artistic cunoscut și în același timp de a-l exclude, de a oferi un început de explicație, dar și de a bloca sau de a suspenda un răspuns adevărat. Chiar pe acest halo „magic" se punctează „artisticitatea" setului pentru cocktails, calculul său estetic și, desigur, monden. Totuși, este vorba de altceva aici. Forma cilindrică de început nu numai că are funcția de a lega toate elementele setului în scopul identificării unei operații ideale de modelare pentru ansamblu, dar și o funcție de a face *echivalente*, sau *la fel de îmbietoare* diferitele elemente, urmărind să lase operatorul (barmanul sau gazda care servește) liber din punct de

vedere psihologic de a alege obiectul care „e de folos într-un anumit moment". Să scuturi între palme shakerul, sau să deschizi cutia de bere sau de suc de fructe, sau să tai o felioară de lămîie şi să apuci ceva potrivit pentru băutura pe care o prepari, toate acestea sînt operaţii făcute de faţă cu alte persoane şi simbolizate de elementele setului în chip de cutie muzicală ideală şi sofisticată. Nu sîntem atît de experţi în operaţiile de bar ca să putem spune cît de practice sînt „elementele" setului comparativ cu expresivitatea lor formală. Firește, „linia" lor nu se adresează unui public dornic să afle ştiinţa cocktails-urilor sau care refuză acel „american welfare" şi ideologia succesului legată de acesta. De altfel, chiar şi în terminologie am fost constrînşi să folosim cuvinte anglosaxone, înţelese acum de toţi. În sfîrşit, puţine unelte de folosinţă asemenea celor înşiruite în acest set dezvăluie fără echivoc destinaţia lor pentru o elită (adevărată sau presupusă) a „societăţii opulente". La urma urmelor, această aşezare socio-culturală făţişă este un punct cîştigat în folosul setului: el oglindeşte în formă, pe de o parte, cum e cunoscut, operaţiile pe care este menit să le îndeplinească, dar, în acelaşi timp, şi atmosfera uşor recreativă şi fără îndoială rafinată în care ritul social cere să se desfăşoare aceste operaţii.

Notă filologică

Setul, bine cunoscut, a fost publicat fără comentarii utilizabile în catalogul importantei expoziţii pregătite în 1972 sub îngrijirea lui E. AMBASZ la New York, în Museum of Modern Art cu titlul: *Italy: The New Domestic Landscape. Problems of Italian Design* (editat de Museum of Modern Art din New York în colaborare cu Centro Di din Florenţa). Asupra problemei dacă să fie îngăduit sau nu artiştilor să se fixeze pe raporturile sociale printr-o invenţie formală aplicată proiectării obiectelor de folosinţă prin tehnologia modernă industrială (de unde *industrial design*), au fost răspîndite fluvii de cerneală şi făcute, mai ales de curînd, nenumărate operaţii veleitare (cînd nu trebuie să fie interpretate ca pure *happenings* publicitare). Pentru o cuprinzătoare privire a întregului de probleme legate de *industrial design*, cfr. P. FOSSATI, *Il design*, Roma, Tattilo, 1973; ID., *Il design in Italia (1945—1972)*, Torino, Einaudi, 1972; T. MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, Torino, Einaudi, 1974.

O operă grafică: „Big Apple" (editura Amaco Vaduz, 1970 – Ilustraţia VI)

Este un poster a lui Sam Haskins, nr. 283, din seria „Great Artists of Erotic Photography", de 100×70 cm.

Poster, în engleză, este, cum se ştie, echivalentul francezului *affiche*, sau foaie cu imagini sau cuvinte care se expune în locuri publice. Mai întîi colecţionat ca mărturie a producţiei publicitare, de cîţiva ani, acest poster, începînd cu S.U.A., s-a prezentat în producţie autonomă ca echivalent popular al gravurilor de autor. Ca atare, este o stampă (de obicei, dar nu necesar, în culori) scoasă de pe o gravură fotomecanică simplă sau manipulată prin tehnici variate. Dat fiind caracterul mecanic al procedeelor de reproducere şi marele număr de copii pus în circulaţie, valoarea foii în parte este, cel puţin pentru unele aspecte, inferioară celei ale stampelor artistice tradiţionale (xilografie, linografie, aquaforte, acvatinta, litografie etc.). Un afiş de succes ajunge, însă, repede de negăsit, şi atunci capătă importanţă, în puţinele exemplare rămase în circulaţie, caracteristici care altfel ar fi fost judecate ca nesemnificative: starea de conservare, calitatea imprimării, calitatea tirajului etc. Cauza determinantă a succesului rămîne totuşi, cum se ştie, invenţia imaginativă a autorului şi întîlnirea cu do-

rinţele inconştiente sau de obicei latente ale publicului.

În cazul cu *Big Apple*, Sam Haskins a construit o imagine de o simplitate uluitoare. Pe fotografia unei fete blonde, cu ochi albaştri, obraji rumeni, buze moi (încarnarea clasică a „fructului abia copt") a supraimprimat fotografia unui măr deasupra căruia s-a aşezat o albină şi pare să se îndrepte spre codiţa mărului. Nu ştiu dacă mai e de folos să observăm că într-un fotomontaj aşa de elocvent nu era absolut necesar să se tipărească ceva scris, de orice gen, ceea ce Sam Haskins, de fapt, s-a abţinut să facă. Asociaţiile de idei necesare înţelegerii afişului sînt imediate prin cultura biblio-moralistă europo-occidentală: albină — nectar — miere — dulceaţă senzuală; măr (copt) — corpul femeii — Paradisul terestru — Păcatul originar; albina pe măr+capul fetei=dorinţa pentru fată şi (simultan) dorinţa din partea fetei. Cele două imagini simbol topite una într-alta îndreptăţesc spectatorul să interpreteze dorinţa în sens fie activ fie pasiv (o doresc — mă doreşte), cu puterea de sugestie evidentă pe care o comportă. Firesţe, îndemînarea lui Sam Haskins nu este constituită numai, şi nici măcar mai ales, din intuiţia potenţialului psihologic asociativ al celor două imagini combinate, ci *din felul* în care le-a combinat. Perfecta punere în focar („hiper-realistă") fie a suprafeţei mărului, fie a pielei fetei, dă ambelor imagini o eficacitate tactilă şi prin urmare îi potenţează senzualitatea. În acelaşi timp, cele două jumătăţi — ale mărului şi ale capului — au fost făcute să coincidă perfect, în aşa fel încît să redea fără echivoc parţiala lor identificare, albina e în locul creierului, îl umple, merge spre peţiol, gata să bîzîie („în cap", şi e un *topos* literar), şi prin urmare încarnînd din nou fie dorinţa pentru fată (pe care ea o oglindeşte îndărătul ochilor săi albaştri-verzui), fie dorinţa, pe care ea însăşi o încearcă pentru cel care-o priveşte. În această subtilă ambiguitate, al cărei sens cel mai îndepărtat, adică cel secund, este optimist şi încurajator, constă taina principală a frumuseţii în acest poster, a evidenţei sale senzuale şi, în acelaşi timp, a distanţării sale, paralizantă abstracţiune.

Notă filologică

Despre „posters" nu există cercetări adecvate. Există uneori citate în revistele de publicitate: cfr. „Parete", editată la Milano. S. Haskins a adunat în format redus un număr din afişele sale într-un album cu titlul *Haskins posters* (Thomas Y. Crowell Company, New York, 1972).

Indice de nume și de lucruri importante

Alberti Leon Battista, 146, 176, 187, 189
Alessi Galeazzo, 195, 197, 198, 199
Alhazen (porecla lui Ibn al- Haitham Abu Alí al Hasan Ibn Al-Hasan), 188
Ambasz E., 212
Ames A, 171
Ancona Leonardo, 42
anticariat, 108
Aranguren J.L., 42
arhitectură: scheme de lectură, 195-200; studii de a. 132, 133
Argan Giulio Carlo, 42, 132, 133
Arman (porecla lui Arman Fernandz), 147
Arnau Frank, 118
Arnolfini (soți), 158
Arp Hans, 25
artă: a. cinetică, 163; a. contemporană: centre 83-84; opere istoriografice, 132, 133; reviste, 131; a. italiană: cataloage, liste, inventare, 85-86; registre bibliografice, 120, 121, 122; compendii, 132, 133; a. *optical*, 163
arte (*denumirile lor diferite*), 23-24
Asoka, 63
Attneave Fred, 190
autografie: concepte de a., 114
autoremunerare, 26

Baldacci Riccardo, 200
Baldini Gabriele, 42
Barbacci Alfredo, 98
Barberini Maffeo, 201, 204
Barna da Siena, 192
Bartolo di Fredi, 192
Batterson Boger H., 108
Baudelaire Charles, 125
Bayard Emile, 118
Beato Angelico (*porecla* lui fra' Giovanni da Fiesole), 146
Becker Felix, 123
Bellini Luigi, 108
Benedetto da Maiano, 192
Benevolo Leonardo, 132
Bénezit E., 123
Benjamin Walter, 118
Benozzo Gozzoli (*porecla* lui Benozzo di Lese), 192
Beretta Angelo, 42
Bergmans J., 165
Bergson Henri, 25
Bernardo Mario, 190
Bernini Gian Lorenzo, 90, 200, 201, 203, 204
Bettini Sergio, 209
Bianchi — Bandinelli Ranuccio, 98
Birren Faber, 165
Boger Louise A., 108
Borghese Scipione, 200
Bramante (*porecla* lui Donato di Pascuccio di Antonio), 199
Brandi Cesare, 32
Brizio Anna Maria, 132
Bruegel Pieter, 90
Brunelleschi Filippo, 124, 171, 175, 187, 189, 209
Buñuel Luis, 20
Buonarroti Michelangelo, 21, 26, 128, 129, 184, 199
bunuri, b. ambientale, 90, 95, 98; b. culturale, 89, 96, 97, 98

Calzolari Pier Paolo, 21
Cantone Alfredo, 98
Cantucci Michele, 98
Caravaggio (*porecla* lui Michelangelo Merisi), 160
Cardelli Lorenzo, 201
Cavallini Pietro (*porecla* lui Pietro de'Cerroni), 132
Cennino Cennini, 125
Cesa-Bianchi Marcello, 42
Cézanne Paul, 108
Chevreul Michel—Eugène, 140, 147, 150, 162, 165
Ch' in (dinastia), 64
Chou (dinastia), 57, 65
cibernetica, 41-42
Cicognara Antonio, 115
circulația: schema rezumativă a c. private a obiectelor de artă, 106
Ciriaco d'Ancona (*porecla* lui Ciriaco de'Pizzicolli), 115
Clemente al XII-lea (papă), 94
colecții, *colecționism*, 45, 108, 109
Colli Aldo, 165
Colombo Giani, 36
culori: c.„ambientale", 145-146; c. „calde", 160, 161; c. complementare, 141, 151; c. suport, 147, 150; c. dominante, 144; c. „reci", 160, 161; c. „locale", 145-146; c. primare, 141, 149, 150; c. „pure", 148, 152; c. secundare sau derivate, 141, 148, 149; materii colorante, 147, 148, 149, 150, 151, 152; percepția culorilor, 139—141, 164
colorimetrie, 153—155, 164
conținut: c. operei de artă, 36—39
contrast clarobscural: factori de c., 161, 162; frecvența de c., 161, 162
contrast simultan, 162, 165
contrast succesiv, 163
copie: conceptul de c., 112
Cortéz Hernán, 75
Corvin Matei (regele Ungariei), 69
Cosimo il Grande (mare duce de Toscana), 192
Courbet Gustave, 82
Cranach Lucas, 166
creație, *creativitate*, 26, 27, 40, 107
critică, 37, 42, 125, 126
Croce Benedetto, 41, 118, 126
cultura obiectelor, 30, 41, 42

Da Carrara (familia), 205
Dalai Emiliani Marisa, 189
D'Ancona Paolo, 132
D'Arcais Francesca, 209
Darius I (regele Persiei), 59
Delacroix Eugène, 82, 146, 151, 163
Della Quercia Jocopo, 192
Della Volpe Galvano, 41, 126
Delogu Raffaello, 86
De Maestri Riccardo, 200
De Mauro Tullio, 42
De Negri Emmina, 200
Déribéré Maurice, 164
De Sourdis, 204
Dewey John, 41
divizioniști, 146, 163
Domenico Veneziano (*porecla* lui Domenico di Bartolomeo), 158
Dorazio Piero, 167
drept de autor, 114, 118
Dubuffet Jean, 108
Dürer Albrecht, 90, 114

Eco Umberto, 32, 41
Engels Friedrich, 41
estetica, 30—33, 41, 42
Euclid, 175
evul antic, 56—57

evul mediu, 66
evul modern, 73—74
excludere: teoria e., 187

Faldi Italo, 204
falsificare: conceptul de f., 113, 118
Fasani Antonio, 165
fauves, 163
Ferdinand I (mare duce de Toscana), 94
Fieroni Giosetta, 21
Fischer von Erlach Johann Bernhard, 199
forme; f. pilot, f. pilotate, 32—36, 42; geneza f., 27, 28
Fossati P., 213
fototeci v. *reproducere* (activitate şi institute de r.)
Franceschini Francesco, 98
Franchini Guelfi Fausta, 167, 190
Freedberg S. J., 132
Fréville Jean, 41
Fromentin Eugène, 125

Gabor Dennis, 190
Galilei Galileo, 190
galerii: schemă operativă, 91—93
Gatt Giuseppe, 118
Gauguin Paul, 166
Gaye Giovanni, 125
Gengaro Maria Luisa, 132
Gentile Giovanni, 41
Gerratana Valentino, 41
Ghiberti Lorenzo, 124
ghiduri turistice, 85—86
Ghirlandaio Ridolfo (*porecla* lui Ridolfo Bigordi), 192
Gimignano (san), 191
Gioseffi Decio, 189
Giotto, 146, 167, 207, 208, 209
Giovanni Pisano, 208
Giuliano da Maiano, 192
Giusto de' Menabuoi, 208
Golzio Vincenzo, 132
Gombrich Ernst, 131
Goya y Lucientes Francisco, 164, 187
grafica: scheme de lectură, 213—215
Gramsci Antonio, 40, 41
Grassi Luigi, 42, 127
Gregorietti Guido, 108
Gregory R. L., 135
Grassato L., 209
grunduri, 145, 146, 148
Guariento Giovanni, 205, 207, 208, 209
gust, 42, 126—127

Han (dinastia), 65
Haskins Sam, 213, 214, 215
Heemskerck Marin van, 115
Helmholtz Hermann Ludwig Ferdinand von, 140
Heydenreich Ludwig Heinrich, 200
Hitchock Henry R., 132
holograma, 189, 190
Horta Victor, 166
Hugo Victor, 82

ICOM, 91, 97
ICOMOS, 90, 97
iconicitate, iconism, 41, 166, 167, 189
iconoteci, v. *reproducere* (activitate şi institute de r.)
imobile: obiecte de artă i., 44, 99
imobile prin destinaţie, 44
industrial design, v. *obiect de uz*
informaţie: teoria inf., 41—42, 134—135
ingerinţă: teoria i., 187
Ingres Jean—Auguste-Dominique, 82
istorie, istoriografie: clasificarea operelor de ist., 128—129, conceptul de ist., 34, 39; literatura ist., 126—128; opere de ist., 131—133

Jakobson Roman, 32
Janson Horst, 131
Joni Icilo Federico, 108

Kandinsky Vasili, 147, 166
Kahnweiler Henry, 109
Kelvin William Thomson, 143
Keops (faraonul Egiptului), 36
Kern G. J., 182
Klee Paul, 25
Kornerup Andreas, 165
Kühn Margarete, 121
Künstle Richard, 124
Kurz Otto, 118

Land Edwin H., 140, 165
land art, 51
Lavagnino Emilio, 133
Leith E. M., 190
Lenin Nicolai (*porecla* lui Vladimir Ilici Ulianov), 41
Leonardo da Vinci, 159, 166, 187, 188, 190
Letaroully Paul—Marie, 115
Liao (dinastia), 72
liant, 147, 148
licitaţie: case de l., 108
lingvistică, 32, 42
Lippi Filippo, 192
literatura artistică: conceptul de l., 119—121, 130—131; schemă rezumativă, 130
Liu Sheng, 65
Llewellyn Thomas E., 190
Lorenzo Veneziano, 207
Lotz Wolfgang, 200
Lucas E. L., 131
Luccio Riccardo, 42
Lukács György, 41

Machiavelli Niccolò, 73
Maderno Carlo, 119
Maldonado Tomás, 41, 213
Malraux André, 126, 132
Manet Edouard, 146, 164
Manetti Antonio di Tuccio, 126
Mantegna Andrea, 209
Marangoni Matteo, 126
Mari Enzo, 42
Mariacher Giovanni, 209
Marijinissen R. H., 125
Martini Francesco di Giorgio, 24, 115
Marx Karl, 41
Masaccio (*porecla* lui Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai), 157, 158
Maxwell James Clerk, 140
Mayer E, 108
mélange optique, 163
Memmi Lippo, 192
mesaj obiectual, 20—25, 31, 42, 110
mesaj secvenţial, 20—25, 32, 42, 110
Metelli Fabio, 190
Ming (dinastia), 72
móbile: obiecte de artă m., 44, 99
monopol: m. obiectelor de artă, 100, 101—105
Moles Abraham, 32, 42
Mondrian Piet, 29, 166
Monod Jacques, 27
Morpurgo Tagliabue Guido, 41
Moulin Raymonde, 109
Mumford Lewis, 46, 194
Munsell Albert H., 155, 165
muzee: schemă operativă, 91—93

Naitza Salvatore, 190
Napoleon I (împăratul francezilor), 80
Newton Isaac, 140

obiect de uz: schemă de lectură, 210
Orwell George (porecla lui Eric Blair), 46
Ovidio Nasone Publio, 201

Palladio Andrea, 90, 115
Panofsky Erwin, 24, 127, 182, 189
Paolo Veneziano, 207
Parronchi Alessandro, 124, 189
Pecori L., 195
Pelliza da Volpedo, 163
Pellizzari Achille, 127
Perugino (*porecla* lui Pietro Vannucci), 184
Picasso Pablo, 82
pictură: schemă de lectură, 205—209
Pierce John R., 42
Piero della Francesca, 158, 179
Pietro da Cortona (*porecla* lui Pietro Berrettini), 184
Pigler Augustin, 124
pigment, 148
Pinturicchio (*porecla* lui Bernardino di Betto), 192

Pius al IX-lea (papă), 110
Piranesi Giovanni Battista, 115
Pizarro Francisco, 75
Plehanov G. 41
Plutarh, 126
Pollock Jakson, 25, 147
posters, v. *grafica*
Pouget Pierre, 90
Pozzo Andrea, 184
preistorie, 47—48
Previati Gaetano, 163
preţ: p. operelor de artă, 101, 106—107, 108
protoistorie, 47—48
Pugin Augustus Welby, 115

Radi Agostino, 201
Rafael Sanzio, 90, 112
Raimondi Marcantonio, 114
Ratliff Floyd, 190
Réau Louis, 124
Reinach Salomon, 123
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 164
replică: concept de r., 113
reproducere: activitate şi instituţii de r., 114—118; conceptul de r., 112, 117
restaurare: institute în Roma, 89, 94, 98; tehnici şi probleme tehnice, 125, 151—152, 170
reviste, 131
Rheims Maurice, 105, 106, 107, 108
Ricci Anto, 165
Rodin Auguste, 82
Ronchi Vasco, 164, 190
Rood Ogden, 162
Rorschach Hermann, 167
Rosa Leone Augusto, 125
Rosenberg Harold, 42
Rosenberg Leon, 109
Rubens Pieter Paul, 200

Saginati Liana, 200
Salinari Carlo, 41
Salles Georges, 132
Salvini Roberto, 132
Sangallo Antonio da, il Giovane (*porecla* lui Antonio Cordini), 115
Sangallo Antonio da, il Vecchio (*porecla* lui Antonio Giamberti), 199
Sangallo Giuliano da (*porecla* lui Giuliano Giamberti), 115
Sanpaolesi Piero, 189
Sauli (familia), 198
Sauli Bendinello, 195
Saussure Ferdinand de, 42
Schikhardt Heinrich, 185
Schliemann Heinrich, 60
Schlosser Julius von, 127
Schwitters Kurt, 147
sculptură: scheme de lectură, 200—205
Segantini Giovanni, 163
Seling Helmut, 108
semiologie, 41, 42, 126, 134
Seroux d'Agincourt Jean Baptiste, 115
Seurat Georges, 163
Shakespeare Williams, 110
Shang (dinastia), 65
Signac Paul, 163
Siviero Rodolfo, 95
Sodoma (*porecla* lui Giovan Antonio Bazzi), 192
Sung (dinastia), 72
supraintendenţe, 93, 94

Taddeo di Bartolo, 192
T'ang (dinastia), 57, 65
Taylor Henry Francisc, 108
tezaure, 45
Thieme Ulrich, 123
Thoenes Christof, 199, 200
Tintoretto (*porecla* lui Jacopo Robusti), 184
Tiţian Vecellio, 30, 90, 184
Toesca Pietro, 132, 195
Toulouse—Lautrec Henri de, 82
Tu Wan, 65

umbre: teoria u., 156—160
UNESCO, 90, 97
Upatnieks J., 190
Urbani G., 98
urbanistică: ambianţe monumentale, 194; scheme de u., 191—195; studii de u., 132—133, 194—195
Utrillo Maurice, 108

valoare estetică, v. *estetica*
Van de Paele, 182
Van de Velde Henri, 166
Van Eyck Jan, 158, 183, 184
Vasarely Victor, 29, 147, 167
Vasari Giorgio, 24, 124, 126
Velázquez Diego Rodriguez de Silva y, 30
Venturi Lionello, 42, 126
Veronese (*porecla* lui Paolo Caliari), 164, 184
verniuri, 145, 146—148
Viator (*porecla* lui Jean Pélerin le Viateur), 176
Vignola (*porecla* lui Jacopo Barozzi), 175, 183
Vollard Ambroise, 109 124
Volpi Orlandini Marisa, 40

Wackenroder W. Heinrich, 126
Wagner Richard, 161
Wanscher J. H., 165
Warburg Aly, 126
Winckelmann Johann Joachim, 115
Wittkower Rudolf, 133, 205
Wright Frank Lloyd, 21

Young Thomas, 140

Zevi Bruno, 132
Zocca Emma, 86

Cuprins

Prefață 5

Capitolul I

Istoria artei și istoria artelor 19
Activitatea producătoare de forme și formele produse 19
Arta și artele în universul obiectelor perceptibile și inteligibile 23
Reprezentarea istoriografică și previziunea științifică 34
Bibliografie 41

Capitolul II

Administrarea teritorială a obiectelor de artă 43
Considerații generale 43

I Preistoria și protoistoria 47
A. Documente imobile 48
B. Documente mobile 52

II Antichitatea 56
A. Civilizația egipteană 57
B. Civilizația minoico-micenian ă (sau cretano-micenian ă) 57
C. Civilizația hitită 58
D. Civilizațiile mesopotamice (asiriană, accadică), sumeriană 58
E. Civilizația iraniană 58
F. Civilizația feniciano-punică 59
G. Civilizațiile „clasice": Grecia 59
H. Civilizațiile „clasice": Etruria 61
I. Civilizațiile „clasice": Roma 61
L. Civilizația Indiei preislamice 63
M. Civilizațiile Chinei antice (până la dinastia T'ang inclusiv) 64

III. Evul Mediu 66
A. Civilizația europeană (creștino-orientală și creștino-occidentală) 67
B. Civilizația islamică 70
C. Civilizația Indiei post-islamice budiste și hinduse; Asia de sud-est 71
D. Civilizația Extremului Orient: China (până la căderea dinastiei Ch'ing 1912) 72
E. Civilizația Extremului Orient: Japonia (până la războiul ruso-japonez din 1904—1905) 72

IV. Epoca modernă și contemporană 73
A. Culturi europene și europenizate: Renașterea 74
B. Civilizații europene și europenizate: epoca barocă 77
C. Civilizațiile europene și europenizate din epoca neoclasică până la începuturile secolului al XIX-lea 80
D. Epoca contemporană 83
Bibliografie 85

Capitolul III

Instituțiile publice de conservare și tutelare 87
Principii instituționale, sarcini, structuri 87
Instituțiile publice în Italia 93
Bibliografie 97

Capitolul IV

Circulația particulară a operei de artă: piața anticariatelor și a artei contemporane 99
Destinație, flux, preț, valoare 99
Bibliografie 108

Capitolul V

Reproducerea și reproductibilitatea operei de artă 110
Condiții tehnice. Reproduceri, gravuri, desene, fotoreproduceri, replici, copii, falsuri 110
Bibliografie 118

Capitolul VI

Literatura artistică 119
Indice și repertorii, biblioteci, tipuri, clasificări 119
A. Literatura repertorială 122
B. Literatura memorialistică 124
C. Literatura documentară 124
D. Literatura tehnică 125
E. Literatura de actualitate 125
F. Literatura propedeutică 125
G. Literatura metodologică 126
H. Literatura istoriografică 126
Bibliografie 131

Anexa I

Lumină, culoare, clarobscur 134
Principii generale 134
Lumina 135
Percepția culorii. Sinteza aditivă 139
Materii colorante, grunduri, verniuri. Sinteze extractive 145
Repertoriul general al culorilor 152
Umbra și clarobscurul 156
Proprietățile psihofiziologice particulare ale culorii și ale clarobscurului 160
Bibliografie 164

Anexa II

Profunzime, perspectivă, reprezentarea geometrică a mărimilor în spațiu 166
Percepția mărimilor în spațiu 168
Planul de „intersectare" și evaluarea matematică a relațiilor dintre mărimi reale și mărimi aparente .. 172
„Perspectiva artificialis" și „perspectiva naturalis". Perspectiva atmosferică 184
Bibliografie 189

Anexa III

Scheme de lectură
O ambianță: San Gimignano 191
Un monument arhitectonic: „Santa Maria Assunta în Carignano", Genova 195
O sculptură: „Apollo și Daphnis", Roma 200
O pictură: „Zece îngeri în cercuri irizate", Padova 205
Un obiect de folosință: „Set pentru cocktails".... 210
O operă grafică: „Big Apple" 213

Indice 216

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 21.XI.1979. Apărut: 1979.
Coli de tipar: 9,33. Planșe: 2.
Tirajul: 20 000 ex.

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șoseaua Alba Iulia nr. 40
Sibiu
Republica Socialistă România